

**GEOMETRÍA SAGRADA.  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DESDE LA REFLEXIÓN DEL  
TUPU DE LA COMUNIDAD DE SARAGURO**

**Claudia Paola Cartuche Flores**





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

***GEOMETRÍA SAGRADA. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DESDE LA REFLEXIÓN DEL TUPU DE LA COMUNIDAD DE***

***SARAGURO***

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA**

**CLAUDIA PAOLA CARTUCHE FLORES**

**DIRECTOR DE TESIS**

**MTRA. MÓNICA EURÍDICE DE LA CRUZ HINOJOS  
(ENAP)**

**MIEMBROS DEL SÍNODO:**

Mtro. Ulises Verde Tapia  
(ENAP)

Mtro. Jesús Macías Hernández  
(ENAP)

Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera.  
(ENAP)

Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas  
(ENAP)

**MÉXICO. D.F. MARZO 2013**





## AGRADECIMIENTOS

Mis sinceros agradecimientos a todas aquellas personas que contribuyeron directa e indirectamente con esta investigación.

A mi hijo, mi fuerza, mi aliciente, te dedico este trabajo por aquellas noches de cuentos e historias que tuvieron que esperar.

A mis padres por su apoyo incondicional, han sido un pilar fundamental en mi formación personal y profesional.

A mis profesores de la UNAM, gracias por su voto de confianza hacia mi y este proyecto.

A la comunidad de Saraguro, con especial cariño a Mercedes Zapata por recibirme como una amiga y brindarme la oportunidad de conocer una pequeña parte de este mágico pueblo.

Finalmente a José Narváez mi amigo, fiel compañero, gracias por caminar junto a mi.

lana de oveja, que cubre  
los hombros.

Material

## **CAPÍTULO I. Etnia de los saraguros**

- 1.1 Contexto geográfico y aspectos socio-culturales de la comunidad de Saraguro.
- 1.2 Evidencia de los componentes visibles y simbólicos de la comunidad de Saraguro. El tupu caso de estudio.
  - 1.2.1 Fiestas populares. Sistema de cargos en Saraguro
  - 1.2.2 Indumentaria tradicional de los Saraguros
  - 1.2.3 De la producción tradicional familiar a la comercialización

## **CAPÍTULO II. Geometría sagrada. Reflexión teórica de los elementos formales y discurso simbólico del tupu.**

- 2.1 Geometría Sagrada
- 2.2 La geometría en culturas originarias, consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre, vínculo con lo sagrado
- 2.3 El tupu como objeto simbólico. Memoria del colectivo una reconstrucción del pasado
  - 2.3.1 Apuntes de la investigación diferentes significaciones.
- 2.4 El sentido de lo sagrado en el arte contemporáneo

## Capítulo III. El sentido de la experiencia a partir de un lenguaje geométrico. Una propuesta personal.

- 3.1 Una mirada a la producción de la presente investigación
  - 3.1.1 Experimentación desde la generación de ideas
  - 3.1.2 Experimentación desde los elementos pictóricos
- 3.2 Bitácora
- 3.3 Ensayos de interpretación. Una apropiación desde el sentido de la experiencia. Tres momentos de la investigación.
  - 3.3.1 Conexión con la estructura simbólica. Un estado primario de la idea de construir la obra personal
  - 3.3.2 Desde sus significaciones, una realidad simbólica desde el imaginario colectivo
  - 3.3.3 Búsqueda de la configuración de un código personal presente en la propuesta pictórica.
- 3.4 Formalización de aportes y criterios puestos en práctica en ésta propuesta artística.
- 3.5 Propuesta pictórica

### Conclusiones

### Referencias bibliográficas

### Bibliografía

### Otras fuentes de consulta

### Anexos



# **GEOMETRÍA SAGRADA**

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DESDE LA REFLEXIÓN DEL TUPU DE LA  
COMUNIDAD DE SARAGURO



## INTRODUCCIÓN

Para iniciar este escrito es importante mencionar los intereses que mueven los ejes de este planteamiento. Las fuentes de las cuales se sirve el artista para generar investigación son diversas. Esta propuesta nació con el interés de provocar un vínculo entre el tupu de la comunidad de Saraguro como agente social, simbólico, cultural y el campo de las artes, con el propósito de evidenciar y revalorizar al tupu y el contexto que se genera entre el objeto de estudio y el devenir creativo a través de una propuesta artística.

Conectar dos ámbitos de la investigación, por una parte la complejidad del fenómeno cultural de Saraguro es ya una problemática que enfrenta el artista-investigador que desea conocer y generar propuestas a partir de las prácticas tradicionales y populares, y por otro lado, establecer una metodología y una perspectiva teórica que permita posteriormente llevar a la praxis artística elementos del patrimonio cultural de este pueblo, respetando las estructuras conceptuales que lo constituyen.

La presente propuesta pone en escena y revaloriza algunas de las expresiones populares existentes en la comunidad de Saraguro, al tomar como eje de estudio al tupu, un objeto de raíces andinas, empleado aún en pleno siglo XXI por las mujeres de Saraguro como parte de su vestimenta, para sujetar la bayeta<sup>1</sup> que reposa sobre sus hombros. Esta prenda prehispánica de fuerte carga alegórica me motivó a conocer y demostrar el discurso simbólico, transmitido de generación en generación, explorando aquellas cualidades físicas diseñadas por la habilidad de un artesano, cargado de conocimiento y una narrativa tras cada elemento que compone su diseño geométrico.

A la marcha de la exploración para conocer el contexto social y cultural de Saraguro fue necesario iniciar mi búsqueda en las investigaciones de dos autores; Linda Belote y James Belote, autores que desarrollaron un

---

1 Prenda característica de la vestimenta de la mujer indígena de Saraguro, antiguamente elaborada con lana de oveja.

profundo análisis del escenario geográfico, población, estrategias de adaptación, y relaciones interétnicas entre los habitantes del cantón Saraguro, desde un enfoque de investigación etic.

Los datos encontrados alrededor de mi objeto de interés fueron escasos, lo cual me sedujo a indagar desde la comunidad misma, abordando esta reconstrucción histórico-simbólica desde el imaginario del colectivo. Por ello, el presente escrito recoge datos de entrevistas, conversaciones informales con artesanos, investigadores e interesados en el tema durante los años 2011 – 2012.

Una exploración de estas características en donde el artista-investigador se aproxima a capturar aquellas sensaciones generadas entre historias y leyendas, desde lo efímero de la memoria, me permitió conocer y de cierta forma sentirme parte de aquella re-construcción del pasado. Este acercamiento marcó decisivamente parte de mi proceso creativo, basándome en la sistematización, análisis, intuición, estrategias de aproximación científica, planteando un método cualitativo, que me proporcionó las herramientas necesarias para mi producción artística.

Es relevante mencionar que fueron consideradas algunas ideas de cuatro autores; Clifford Geertz, Ernest Cassirer, Victor Turner y Wilhelm Worringer para consolidar el discurso teórico que genera el estudio de un elemento de componentes simbólicos y la percepción que provoca en el comportamiento de las relaciones entre una sociedad y directamente en el escenario de las artes.

El análisis formal del diseño geométrico que compone al tupu fue analizado desde los estudios de un investigador peruano conocedor del campo simbólico de la cultura andina, Arq. Carlos Milla. En base a las lecturas de esta investigación “Génesis de la cultura andina” me formulé una serie de interrogantes en cuanto a la geometría evidente y la distribución de los 4 ejes estructurales del tupu en relación al símbolo de la cruz cuadrada. Especulaciones que me llevaron a indagar planteamientos que me ayuden a fortalecer mis supuestos, busqué en la tesis de Zadir Millar investigador de la semiótica del diseño andino precolombino, sus teorías me ayudaron a comprender una parte del extenso campo sígnico y simbólico que giran entorno al tupu y su contexto mágico ritual andino que lo constituye.



Los contenidos presentes en esta investigación fruto del aporte de un grupo de trabajo, participantes de la comunidad de Saraguro, directores, compañeros, etc., es un acercamiento al entorno cultural de la comunidad antes mencionada, en contexto del tupu, sin pretender entrar en temas de antropología, arqueología y menos aún elaborar un libro de términos y definiciones, sino una aproximación del estudio del diseño del tupu de la comunidad de Saraguro, en primera instancia, para luego ser proyectada en intereses artísticos.

Esta investigación artística de carácter teórico-práctico presentó una serie de obras que se formalizan en el tercer capítulo de la presente investigación, para ello me propuse los siguiente objetivos:

1. Analizar las manifestaciones culturales de la comunidad de Saraguro y el uso del tupu como un elemento simbólico identitario.
2. Explorar y estudiar los elementos formales que sustentan el discurso simbólico del tupu así como sus variantes.
3. Generar una producción pictórica basada en la investigación y experimentación a partir del tupu.

En cuanto a la presentación de los capítulos, se sustentará en tres áreas: referentes histórico-sociales, conceptuales y de ejecución.

El primer capítulo se refiere a la etnia de los Saraguros, marco referencial que abarca un breve escrito de aspectos histórico- sociales relevantes, haciendo un breve recorrido por aquellas manifestaciones populares para dar una pauta del tupu en su contexto simbólico.

En el segundo capítulo analizo la reflexión teórica de los elementos formales del tupu, que sustentan el discurso simbólico, reconstruyendo la idea del tupu desde la memoria del colectivo, partiendo desde un análisis comparativo de la estructura geométrica, sistemas modulares, construcciones, variantes, para formalizar criterios en la exposición de mi propuesta final.

Las prácticas tanto de material, soporte y técnica registradas en mi bitácora personal me ayudaron a consolidar las características de la obra, esta herramienta no solo es un material de apoyo para registrar procesos, sino también una estrategia artística para exteriorizar desde las primeras ideas, esbozos, proceso creativo, hasta la producción de las piezas a ejecutar.

Esta aproximación al sentido simbólico como parte de la esencia de una cultura, capturada desde la manifestación de un objeto cargado de significaciones, encapsuladas en la memoria del colectivo y códigos atribuidos por una sociedad contemporánea, pasó a ser exteriorizada desde la perspectiva de un artista, con el propósito de producir obra artística con un enfoque semántico, enriqueciendo el campo profesional de la docencia y experiencia artística.

Finalmente esto no sería posible sin el incondicional apoyo de los habitantes de la comunidad de Saraguro, a Mercedes Zapata por su guía y compañía a cada uno de los talleres recorridos, a los artesanos por abrirme las puertas de sus talleres y compartir conmigo su conocimiento plasmado en telares, cerámica, joyería, formas sencillas, complejas, mágicas que conservan una historia que narrar.



CAPÍTULO 1

# ETNIA DE LOS SARAGUROS



## 1. ETNIA DE LOS SARAGURO

Antes de mencionar datos etnográficos quiero expresar algunas palabras a lo que significó conocer una pequeña parte del mundo mágico popular de las relaciones sociales y culturales del pueblo de Saraguro.

Durante los años 2011 y 2012 dediqué mi atención e interés a la investigación del tupu, por ende, conocer el escenario de aquellas manifestaciones populares de esta comunidad formó parte en este contexto de la investigación. A pesar del misterio que la investigación generó en algunos habitantes de éste pueblo, incluso el rechazo de otros al desconfiar de cuales serán mis intenciones con respecto al conocimiento ancestral celosamente guardado, comprendí que no encontraría escrito alguno acerca de lo que quería saber, o al menos no me sería permitido conocerlo, entonces decidí reconstruir una pequeña historia del inmenso universo mágico ritual de esta cultura, contado a través de historias, anécdotas, entrevistas, conversaciones, narradas desde lo efímero de la memoria de aquellos que quisieron compartir sus experiencias conmigo.

Mis primeras visitas estaban únicamente destinadas a documentar fotográficamente el lugar, tratando de capturar miradas, expresiones, gestos en general, Pero había una particularidad, una joya plateada que sujetaba la manta puesta sobre sus hombros, ubicada allí en el centro, como una medalla que reflejaba los rayos del sol.

Este capítulo contiene algunas datos geográficos y culturales de la comunidad de Saraguro, material que consideré relevante para el desarrollo de mi propuesta

### 1.1 Contexto geográfico y aspectos socio-culturales de la comunidad de Saraguro.

El pueblo Saraguro está ubicado al norte de la provincia de Loja, en la región interandina, y ocupa parte septentrional de la provincia de Zamora Chinchipe en la región amazónica.



El idioma materno es el Kichwa (quichua) a la actualidad se evidencia la pérdida de funcionalidad de esta lengua ancestral. Es evidente que en algunas parroquias y comunidades de Saraguro es casi nulo el uso del Kichwa, empleando el castellano como primera lengua.

La distribución geográfica del pueblo de Saraguro no es un documento de fácil acceso, o al menos a la entidad pública a la que recurrí no me pudo facilitar un mapa que explique tal o cual sector. A lo cual debo describir según fuentes públicas de Internet, y corroborado en conversaciones. Existe un gran conglomerado de habitantes en la parroquia urbana; Saraguro, 10 parroquias rurales; San Pablo de Tenta, Celen, Selva Alegre, Lluzhapa, Manú, San Sebastián, Urdaneta, San Antonio de Cumbe, Tablón y Sumaypamba y dividida en comunidades o barrios, por mencionar algunos; Lagunas, Ilincho, Quischinquir, Yucucapac, Tucalata, Gunudel, Ñamarín, Oña Capac, Gurudel, Gera, Tambopamba entre otras comunidades. No se pudo fundamentar si existe algún precedente que relacione la distribución geográfica de Saraguro con el espacio social o simbólico de estas comunidades.

Los Saraguros son reconocidos como un pueblo de prácticas ancestrales debido que aún permanece latente eventos rituales de la religiosidad popular andina, por citar, la celebración de los Raymis<sup>2</sup>. Aún en base a estas celebraciones ancestrales que ligan a los Saraguros con los Incas y la cosmovisión andina no pude encontrar documentación que fundamente que el origen de los Saraguros provenga de los Incas.

*“Los territorios actualmente habitados por los Saraguro fueron asentamiento geográfico de los Paltas, conquistado por los Incas, en la conquista de la Confederación Quiteña, sometiendo a los Zarzas, Paltas y Cañaris”.* Punín (1976).

---

2 En quechua, fiesta del sol. En la época de los incas, el Inti Raymi era considerado el más importante de las festividades celebradas.

El origen de los Saraguros es un misterio, exponiendo la hipótesis que los consideran un grupo de mitimaes<sup>3</sup> aymaras<sup>4</sup> o el producto de una fusión de diverso origen. Algunos aseguran que los Saraguros son originarios de la misma localidad conformaban “la zona de los palta” Barriga (1987)

Los mitimaes tenían la misión de contribuir con la expansión de la civilización de los Incas incorporándolos a algunos pueblos indígenas, lo cual significó de alguna manera dominación y asimilación cultural, claro está, con objetivos muy distintos a los de la conquista europea.

Estas teorías expuestas desde distintos puntos de vista nos dan una pauta de los posibles orígenes de ésta etnia, pero además de exponer hipótesis, es importante saber cómo se ve esta cultura desde adentro.

Mercedes Zapata, originaria de la parroquia de Tenta, radicada en la urbe central, Saraguro, recordaba que su abuelo le contaba historias de la directa relación que su pueblo tiene con los Incas. “Nosotros guardamos luto eterno por la muerte de nuestro Inca Atahualpa” fue una frase que me llamó la atención. Indagué acerca de esta argumentación y encontré una posible respuesta en el libro Atahuallpa, *“Una mujer indígena de la parcialidad de las zarzas<sup>5</sup> dijo, al saber la noticia, la oración fúnebre máxima del inca y del imperio: Chaupipunchapi tutayaca. Anocheció en la mitad del día”* Benjamín (2002). El autor de la obra narra la forma en la que Pizarro sentenció a muerte al hijo del Sol, Atahualpa,

Más allá de un mito o realidad se trata de comprender a esta cultura, que construye un sistema simbólico con el afán de identificarse y sentirse miembro de su cultura.

---

3 Proviene de la palabra quechua mitmac, en español significa esparcir. Grupos separados de sus comunidades para ser trasladados a pueblos conquistados en la expansión del Tahuantinsuyu.

4 La cultura aymara se desarrolló en la puna o altiplano andino, se circunscribieron alrededor del Lago Titicaca

5 Según teorías del origen de los Saraguro, los Zarzas fueron un territorio conquistado por los Incas.



Así como el origen de la étnia se basa en teorías la significación del término Saraguro no tiene una definición clara. Es probable que provenga del vocablo quichua “Zara” correspondería a maíz y “guru” gusano, es decir gusano del maíz, ó provendría de sara (maíz) y jura (germinado), su traducción sería, maíz que germina o crece. En ambas denominaciones hace referencia al maíz, planta que está fuertemente ligada a la producción económica, social y simbólica de Saraguro.

Para tratar de entender la complejidad de una cultura requiere además considerar su diversidad interna. Comúnmente identificamos a los indígenas de Saraguro como si pertenecieran a un solo territorio<sup>6</sup>. Existen varias comunidades con grados de aculturación, por mencionar, una de las comunidades a la que se me advirtió no ir es Gera, debido a que en este asentamiento casi no hablan el castellano, y son muy celosos con extraños, por lo tanto mi llegada no hubiera tenido un buen resultado.

Toda esta heterogeneidad con rasgos particulares de alguna manera son, aguas que confluyen en un mismo río, un mundo social de un convivir cotidiano, normas, formas de comunicarse, cosmovisión, memoria

Imagen 1.



*Parque central de la parroquia Saraguro  
Fotografía: Claudia Cartuche Flores*

6 Cabe anotar que existen parroquias de el cantón Saraguro en las que no habitan indígenas Saraguros

colectiva, tradiciones orales, creencias, ritos, producción, intercambio y organización económica, distribución, por mencionar algunos aspectos que contribuyen a la estratificación social. Implica que la existencia de estos conglomerados sociales en la comunidad de Saraguro, incluso los no indígenas, convivan y lleven una determinada división de trabajo con diferente acceso a los recursos económicos así como a la producción. *“Hay dos categorías básicas de identificación étnica en la sierra de Saraguro; indígena y blanco”* Belote, (1984)

Las relaciones de identidad como suceso colectivo es un claro intento por reconocer quién es quién, como resultado ha provocado una marcada estratificación social, la cual se considera relevante analizar para poner en evidencia la producción popular interna de la comunidad de Saraguro y sus características peculiares en relación con las formas de uso y manufactura. El eje económico de la población principalmente se basa en la agricultura y crianza de ganado, bovino, ovino, siendo su principal fuente de ingresos económicos la venta de éstos y, el maíz, su vital fuente de alimentación.

La interacción económica en Saraguro tiene lugar principalmente en la urbe central; *“la mayoría de tales intercambios, tanto en términos de mercadería como el comercio, ocurre los domingos, que es el día de la misa y del mercado”*. Belote (2002). Es el domingo cuando fluye este intercambio mercantil, religioso, político y social, no sólo se trata de comercializar productos entre los habitantes de las parroquias y comunidades cercanas, sino además se evidencia de forma natural valores simbólicos, en los cuales, el habitante de Saraguro sea este indígena o no indígena, forma parte del dinámico entorno cultural de Saraguro.

## 1.2 Evidencia de los componentes visibles y simbólicos de la comunidad de Saraguro.

Los elementos visibles de una cultura son aquellos hechos que les permiten por un lado, reconocerse y sentirse identificado a través de las prácticas rituales, hechos míticos, religiosos o sobrenaturales, sistema de relaciones, de comunicación, forma de vida, artesanías, vestimenta, fiestas, música. Constituyen la memoria de los pueblos, y legado de nuevas generaciones, autoafirmando su identidad



El pueblo de Saraguro hace evidente su autoidentificación en cada elemento que los constituye, desde su forma de vida comunitaria. Por un lado aún se relaciona fuertemente (con excepciones) con el modelo de organización política, religiosa, administrativa y económica de la filosofía andina, basada en los principios de solidaridad, reciprocidad, complementariedad. Fundamentos que fueron evidentes en la forma de vida ancestral del indígena andino, pero también con fuertes mecanismos de jerarquía, que dirigen el destino de las comunas, lo cual sigue siendo de origen colonial.

Como parte de su organización social se manifiesta la estructura económica, practican una agricultura basada en un sistema de rotación de diferentes productos para venta local y autoconsumo. La chacra<sup>7</sup>, es la unidad productiva, de ahí derivan el maíz, haba, fréjol, arveja, papa, trigo, cebada, entre otras hortalizas. La ganadería constituye la principal actividad económica del cantón, predomina el ganado bovino, porcino y ovino, de éstos se deriva la producción de quesos y leche para el abastecimiento local.

La vida de comunidad en Saraguro es una práctica que implica una retribución por un bien o un servicio ofrecido; préstamo de objetos, semillas, productos, y demás bienes, que se hace presente en mingas familiares o intercambios basados en la amistad. Es una realidad latente, desde un complejo sistema de relaciones sociales que implican desempeñar cargos jerárquicos que derivan en gestos de respeto.

El parentesco ritual que se establece a través del compadrazgo y padrinazgo<sup>8</sup> constituyen cargos de mucha importancia y prestigio, contribuyen a la consolidación tanto de las relaciones de parentesco como a la ampliación de las relaciones intracomunitarias. Por ello, padrinos, madrinas y compadres gozan de una autoridad simbólica tan importante como la de los propios padres. Esta relación emblemática es considerada una ley inquebrantable, de ética y honor, lo que les confiere una identidad inequívoca.

---

7 Se considera chacra al terreno o porción de terreno destinado al cultivo de hortalizas.

8 En la escala de cargos es como un hilo conductor que conecta las formas precolombinas con las formas modernas de organización ceremonial

Algunas tradiciones de la religiosidad indígena se siguen practicando<sup>9</sup>, no sólo como una fiesta de amigos y familiares, si no como un acto ritual que implica desempeñar el cargo otorgado rigurosamente, con todo el respeto, lo cual asegura su lugar en el mundo espiritual de sus antepasados.

Los ritos religiosos que se conservan entre los Saraguros con una marcada influencia de la religiosidad católica, forman parte fundamental de la esencia simbólica del vivir cotidiano de los Saraguros. “El mito es la parte oculta de cada historia, la parte sepultada, la región que todavía está sin explorar porque todavía no hay palabras que nos permitan llegar allí... El mito se alimenta del silencio tanto como de las palabras” (Italo Calvino Italia/Cuba, 1923-1985). El mundo mágico religioso del pueblo de Saraguro en configuración con su sistema social, comparte una conexión con los ciclos de producción agrícola. Es evidente que las fiestas estaban relacionadas con las creencias religiosas, por ejemplo; desde tiempos ancestrales se celebraba en las comunidades indígenas de la Sierra, la Fiesta del Maíz o Inti Raymi, en solsticio de verano, como agradecimiento al sol por su generosidad con el pueblo, pero con la conquista española pasó a conformar parte del calendario católico, reemplazando esta celebración en junio como fiestas de San Juan y San Pedro o también Corpus Christi, formando una simbiosis, perdiendo la esencia del valor ritual original.

Explico brevemente en el siguiente cuadro, las fiestas religiosas católicas, y fiestas tradicionales que se celebran en el pueblo de Saraguro

---

9 Aunque estas prácticas se sigue manifestando, la acción de la iglesia evangélica ha logrado la conformación de una asociación de evangélicos de Saraguro, lo que ocasionaría la pérdida de las manifestaciones populares del pueblo.



Tabla 1.

Mes	Actividad	Celebración
Enero	Preparación del terreno para la siembra	
Febrero	Mantenimiento y cuidado de animales	
Marzo	Cosecha de las frutas, florecimiento	Pawkar Raymi Fiestas de las flores y las frutas
Abril	Cultivo de papa	
Mayo	Inicio de la siembra de hortalizas	Cruz del Puglla, fiesta de Zhindar o Virgen de Auxilio
Junio	Inicio de las cosechas	Inti Raymi Fiesta en honor al sol, para agradecer las cosechas
Julio	Cosecha del maíz	
Agosto	Preparación del terreno para el nuevo ciclo agrícola para la siembra del maíz	
Septiembre	Siembra del maíz, haba, fréjol, achochas, cebada, trigo, otros cereales y granos	Kulla Raymi Preparación de la Pacha Mama, dedicado a la feminidad, fertilidad San Antonio de Cumbe
Octubre	Siembra del maíz	
Noviembre	Inicio de las cosechas de papa	
Diciembre	Aporque o tratamiento de los espacios para los cultivos	Kapac Raymi o fiesta mayor, se celebra en principales huacas o adoratorios

Este cuadro no está exento de contener algún error en la explicación cronológica, está corroborado fundamentalmente en entrevistas y conversaciones durante el proceso de la investigación.

### 1.2.1 Fiestas Populares. Sistema de Cargos en Saraguro

El cuadro descrito anteriormente explica la relación entre las actividades destinadas a la producción agrícola y las fiestas religiosas y tradicionales, considero pertinente hacer un breve acercamiento al sistema de cargos en Saraguro.

Los cargos religiosos<sup>10</sup> y las fiestas son interpretadas como un mecanismo que colabora a la integración comunitaria, porque producen una cierta nivelación económica. Por un parte se refiere a la onerosa inversión que requiere un fiesta patrocinada. Un cargo se entiende como una ascensión social, reforzando su prestigio, no por la acumulación de riquezas, sino mediante el consumo de ellas, es decir, su aportación en un contexto ritual.

En torno al ritual del sistema de cargos se genera un parentesco simbólico entre compadrazgo, padrinzago y priestazgo, la consecuencia de esas relaciones construyen alianzas matrimoniales, sistemas de herencias, por mencionar algunas, lo que lleva a considerar a la final como una estructura ritual de redes de poder (relación entre el simbolismo y el poder). Luis Chalán en sus escritos sobre el sistema de cargos entre los Saraguro explica; *“que para los cargos inferiores no se necesitan muchos recursos, no así para los cargos grandes cuyo desempeño requiere haber acumulado bastante dinero, animales y productos agrícolas”* Chalán (1995)

*“El sistema de cargos de fiestas simbolizado de esta manera, pone énfasis y refuerza, el difuso tejido de las relaciones existentes entre los Saraguros y sirve, a la vez, para separar a los indígenas del mundo no-indígena”*. Esta celebración ritual revaloriza la integración de sus miembros, con el propósito de reforzar el compromiso de las relaciones sociales de la comunidad.

---

<sup>10</sup> Entiéndase por cargo a la asignación o auto asignación como patrocinador de una fiesta.



Como parte esencial de la configuración ritual de la organización socio-cultural la vestimenta es un componente de marcada relevancia.

### 1.2.2 Indumentaria tradicional de los Saraguros

En los aspectos socioculturales de este escrito se argumentó acerca de una posible vinculación de los indígenas de Saraguro e Incas, con uno de los acontecimientos históricos más importantes de la estructura política, social y económica del Imperio Tahuantinsuyu, la muerte del Inca Atahualpa. En repetidas ocasiones en el proceso de esta investigación escuché a los habitantes de esta comunidad que la vestimenta de los Saraguros se debe al luto que guardan por la muerte de su líder. Más allá de corroborar con un obra literaria del escritor lojano Benjamín Carrión, este legado seguirá transmitiéndose a aquellas descendencias que decidan conservar estas historias, como una respuesta para autoafirmar su identidad.

Continué explorando con el afán de coincidir esta información verbal con algún documento escrito, dichas fuentes no dejarán de ser una historia contada a sus descendientes. Otra hipótesis de la vestimenta y la considero muy probable es que los Saraguros tomaban lo que la naturaleza les ofrecía, y aprovechaban la lana negra de sus oveja para confeccionar sus prendas de vestir. Atuendo que proporciona el abrigo necesario para combatir los fuertes vientos y heladas de ciertas épocas del año.

Los habitantes de Saraguro se distinguen del resto de habitantes del Ecuador e incluso de otras organizaciones indígenas de la sierra, por tres factores distintivos; la lengua, (quechua o quichua)<sup>11</sup> su particular cabellera larga tanto en hombre y mujeres, y la vestimenta.

---

11 Lenguas originarias de los Andes, se extiende a Bolivia, Perú y Ecuador.

**La vestimenta del hombre.** Generalmente usan el sombrero blanco de *ala grande* en días festivos y, en días ordinarios sombreros de paño. Kushma, similar a un chaleco, como parte del atuendo usan pantalón hasta la rodilla, el zamarro una prenda que va sobre el pantalón amarrado a la cintura y a la altura de los tobillos sujeto con prisiones, cinturón de piel de ganado, procesado, adornado con broches de metal, antiguamente estos botones y broches eran elaborados de plata, ya no es muy común hoy en día el uso de este cinturón.

*Imagen 2.*

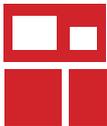
**La vestimenta de la mujer.**

Sombrero de lana de oveja o de paño, blusa de diferentes materiales y colores, bordada en el cuello y puños<sup>12</sup>, anaco de delgados pliegues y pollera ambos confeccionados a base de lana de oveja. Bayeta o también conocida como rebozo, las mujeres lo colocan sobre sus hombros el cual va sujetado de ambas puntas por un prendedor, el tupu, la materia prima es de plata o níquel, acompañada de una cadena que rodea el cuello, aretes de plata otras joyas usadas por las mujeres son los anillos de plata y los collares de cuentas o mullos.



*Fotografía. Claudia Cartuche Flores*

<sup>12</sup> Antiguamente las blusas de la mujer de Saraguro no tenían bordados los puños y cuello, es entre 1950-1960 que un grupo de indígenas se dirige a Otavalo a aprender este tradicional bordado.



La vestimenta del indígena de Saraguro se diferencia visiblemente del resto de vestimentas de organizaciones indígenas, exclusivamente por el color de su atuendo, claro está además por su costumbres, tradiciones, organización social, económica, producción.

El tupu desde siempre ha sido una prenda principal dentro de la vestimenta de la mujer andina (Perú, Ecuador, Bolivia, Chile). Cada organización indígena posee un tupu distintivo. Era una prenda tan importante que se la consideraba como la dote matrimonial entregada por el hombre a la familia de su futura esposa, fueron algunas de las versiones que recogí durante mi investigación.

Tabla 2.

<b>Tupu elemento primordial en la vestimenta de la mujer andina</b>	
	
<p>Tupu de Saraguro. Provincia de Loja Sierra Ecuatoriana Fuente: Claudia Cartuche 2012</p>	<p>Tupu de las indígenas Puruháes. Ocupan las provincias de Chimborazo, Bolívar y Tungurahua. Sierra Ecuatoriana Fuente: Claudia Cartuche 2010</p>



Tupu de Bolivia  
Fuente: <http://www.silvercollection.it/pagina230.html>



Tupu de Perú  
Fuente: <http://pinterest.com/pin/121034308707218545/>

Dentro de cada región o provincia existe una variedad en los diseños del tupu, este cuadro presenta una muestra de las diversas formas que poseen estos objetos. Por ejemplo, dentro del mismo país, Ecuador, existe una marcada diferencia entre el tupu de la comunidad de Saraguro y el tupu de las indígenas Puruháes. Mientras en Saraguro se elaboran de plata o níquel, el grupo kichwa Puruhá los elaboran de acero.

El uso de los metales fue recurrentes desde épocas preincaicas, el cobre fue el primer mineral trabajado por el hombre, poderosamente empleado en la fabricación de armas como hachas, además adornos, recipientes, estatuillas, etc. Los materiales como el oro y la plata eran empleados para la confección de objetos relacionados al culto solar y otras divinidades.



La metalurgia en el transcurso de los siglos fue adquiriendo experiencia, extendiendo sus habilidades y técnicas desde Perú, influyendo a las regiones cercanas, como es el caso de Ecuador, o posiblemente gracias a la movilización de los mitimaes quienes además de consolidar la expansión territorial de los Incas, tenían encomendada la tarea de enseñar sus habilidades artesanales.

La indumentaria del hombre y la mujer de Saraguro son atuendos que no se usan a diario, son gente que se dedican a producir sus campos, crianza de ganado, por tal motivo prendas como los sombreros, cinturones de cuero no son empleados con regularidad en su vestimenta diaria, adaptan sus atuendos a sus necesidades básicas para poder sembrar, cosechar y arar la tierra.

### 1.2.3 De la producción tradicional familiar a la comercialización

En el proceso de conformación y organización social dentro de la comunidad de Saraguro al igual que en toda sociedad, se da este fenómeno de producción familiar, es decir, cada uno de los miembros de una familia ayudaban a confeccionar sus propias prendas de vestir, objetos y utensilios de cocina, viviendas y demás mobiliario, respondiendo a una necesidad básica, como lo es, alimentarse, protegerse de condiciones climáticas, en conclusión satisfacer una necesidad social. *“El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso...”* García (1977)

Uno de los primeros barrios que visité fue Yucucapac. Como es evidente los roles en la producción de tejido han cambiado, ahora son las mujeres las que se dedican a la confección de bolsos, shicras<sup>13</sup>, cobijas y otras prendas.

---

13 La denominan shicra al bolso tejido, pero este tiene una forma de U

Imagen 3.

El tejido comprendía todo un proceso, desde la selección de las ovejas, (las prendas no eran tinturadas, era el color natural de la lana de la oveja), procesamiento de la lana, el hilado, y la manufactura de las mismas. En la actualidad, en pleno siglo XXI éste proceso de producción tradicional ya no se práctica, fue sustituido por el hilo sintético, confeccionado en máquinas para tejer o telares que agilitan la producción.



Tejido tradicional o tejido de cintura. Parroqui Yucucapac  
Fotografía: Claudia Cartuche 2010

Esta agilidad de fabricación fue abarcando otros ámbitos de interés, generando nuevas estructuras sociales. En su propósito de expansión no solo de aspectos geográficos sino crecimiento poblacional, cultural se produjo el intercambio de materiales y de conocimiento. Es cuando se considera el valor de la comercialización, de los productos elaborados en el hogar, por ejemplo; el queso, cosechas de sus campos, cerámica, procesamiento de cuero para la venta o fabricación de cinturones, platería (aretes, tupu) y se toma conciencia del uso de la creatividad como canal de ingreso de recursos económicos.

Un dato curioso que observé cuando ingresé a los talleres y casas en Yucupacac, El Porvenir, Ñamarín, y la urbe central Saraguro, era que los dueños de estos negocios, no llevaban su traje típico, su cabellera larga, es decir, no eran indígena, sino mestizos.



Ante este fenómeno social puedo argumentar en cuanto a la producción del tupu y la confección del sombrero, primero: que las actividades relacionadas a la producción del campo y crianza de ganado son la principal fuente económica, y segundo, que la producción del tupu y sombrero a parte de ser un oficio de un proceso complejo, desgastante, demanda de mucho tiempo, es difícil conseguir la materia prima, en el caso del tupu, en lo que se trata al sombrero, el procesamiento de la lana, selección, limpieza, secado, demanda de mucha energía física y los residuos de la lana provocan serias infecciones respiratorias, por ello que son muy pocos los talleres que se dedican a la producción del sombrero. Pero por sobre todo, las nuevas generaciones no tienen ningún interés en heredar estos conocimientos.

Ante este dato surgieron muchas inquietudes, ¿cómo es que llegó este conocimiento ancestral a los mestizos?. Según comparaciones con tupus de Mercedes Zapata<sup>14</sup> y otros tupus del taller de “Don Juventino” y tupus elaborados recientemente, no existe diferencia en el diseño, entonces los moldes empleados siguen siendo los mismos. Más adelante abordaré las variaciones existentes en el diseño del tupu de la comunidad de Saraguro

El ser humano desde siempre ha sido productor de cultura, cada una de sus manifestaciones en convivencia o individualmente aportan a la conformación de una sociedad. La diversidad cultural existe en la comunidad de Saraguro requiere de un tratamiento específico para cada parroquia o comunidad. La investigación expuesta en este capítulo, responde a los datos observados en la urbe central de Saraguro, El Porvenir, Yucupacac y Ñamarín, ya que no es posible generalizar a todas las comunidades de Saraguro porque cada una de ellas tiene su particularidad, pero hay una coexistencia interna con marcados estratos sociales.

Aún frente a las barreras que existieron durante las visitas a Saraguro para encontrar información documentada o registrada accesible al público, cada detalle observado me permitía sensibilizar mi percepción ante un pueblo que lucha para conservar sus costumbres, su modo de vida en comunión con la naturaleza, su tradicional

---

14 Indígena de Saraguro oriunda de San Pablo de Tenta, radicada en la urbe central de Saraguro

vestimenta, gastronomía. La lucha es con aquellos que subestiman al indígena, ubicándolos en una dimensión social inferior.

A pesar de no poseer las herramientas antropológicas y etnográficas eficientes para dar el nivel investigativo que este pueblo se merece, agradezco por su apoyo y aceptación a las personas de Saraguro por acompañarme en este proceso. Cada una de las historias, experiencias, mitos, leyendas traídas a mí para ésta investigación desde lo más profundo de su memoria, es apreciado con todo mi respeto y sincero agradecimiento.

Imagen 4.



A través de una herramienta rudimentaria se retira las impurezas de la lana de oveja  
Fotografía: Claudia Cartuche 2010



claudia cartuche flores  
Tuapu de Saraguro 2012

**CAPÍTULO II**  
**GEOMETRÍA SAGRADA.**

**REFLEXIÓN TEÓRICA DE LOS ELEMENTOS FORMALES Y  
DISCURSO SIMBÓLICO DEL TUPU.**



## 2.1 GEOMETRÍA SAGRADA.

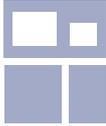
La producción de imágenes y símbolos se da en todas las culturas tratando de explicarse los orígenes del hombre y la reflexión del lugar que ocupa en el universo ha sido evidente. Esta idea arquetípica de un dios o dioses y la relación con el hombre no son creaciones irresponsables de la spique, sino que responde a una función íntima del ser, una búsqueda entre lo sensible y su origen, entre este plano de la realidad y un plano invisible, es ésta naturaleza mediadora la que le otorga un valor sagrado.

Lo sagrado en la culturas se manifiesta de diversas formas, *“una piedra será sagrada por el hecho de que su forma acusa una participación de un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee maná, conmemora un acto mítico, etcétera.”* Eliade (2002)

Para las sociedades primordiales toda manifestación micro o macrocósmica es simbólica. El mito, rito y el símbolo cohesionan esencia y sustancia, es decir, religan dos naturalezas, entre lo que son y lo que manifiestan. *“El símbolo es la presentación de la realidad en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera re-presentación cognoscitiva, sino una presencia vivencial en forma simbólica”* Estermann (1998). Reconocen al símbolo mito y rito como una vinculación y no como convención.

Al hablar del símbolo cuya base es el arquetipo, ¿de qué forma se explicaría la geometría sagrada? Para Durkheim lo sagrado es un componente que expresa la dinámica de la vida colectiva, no solo como parte de la cultura, sino como esa fuerza que se proyecta a través de los mitos en formas individualizadas, (dioses) conservándose y sucediendo por medio de los ritos. Estas fuerzas se hallan en el hombre y fuera de él, es decir, puede recibirlas y transmitir las.

Es en ésta construcción simbólica en donde el hombre en un nivel primigenio toma como ejemplo las formas de las constelaciones, nace el interés y la consciencia de medir, es probablemente así, que surge la necesidad imperante de medir. Geometría se deriva del griego *gh*, tierra y *metron*, medir, significa etimológicamente <<medición de la tierra>>. Sobre los orígenes de la geometría se conoce dos fuentes Herodoto y Aristóteles, coinciden en situarlo en la civilización egipcia.



Cada civilización ha empleado su propio esquema simbólico reflejado en formas individuales y colectivas, creando herramientas empíricas que les permitían tomar conciencia del tiempo y el orden en el espacio.

Para la cultura andina Milla explica que la herramienta que le permitió al hombre primigenio andino inventar o descubrir un sistema para aprender acerca del conocimiento universal, era la observación. Esta observación estelar fue una fuente para comprender las leyes cósmicas, observó las estrellas y su relación con el resto de ellas, las asemejó a una ave con las alas desplegadas, o un humano con los brazos extendidos, se referían a la Cruz del Sur, eje celeste del Hemisferio Austral.

Pronto se disciplinó de la existencia del tiempo y espacio lo que lo condujo a inventar espejos de agua como observatorio ritual. La práctica astronómica estaba ligada profundamente a su génesis cultural ya que este conocimiento fue la base para la actividad agrícola por lo tanto para su sistema político económico y sobre todo, la base formal de su religión.

La institucionalización de su religión instituyó un sistema de *“símbolos geométricos y con la proporción sagrada<sup>15</sup> organizó su Sistema Operativo de Medidas”* Milla (1983) del conocimiento de la proporción geométrica nació el concepto estructural de la Unidad.

## 2.2 **La geometría en culturas originarias, consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre, vínculo con lo sagrado.**

Para ampliar el conocimiento de la geometría como base de un sistema de estructura social, cultural y religiosa lo explicaré desde la generalidad. La cosmogonía de algunas civilizaciones comparten cierta coincidencia de sus sistemas de símbolos de base geométrica y numeral. Por ejemplo las teogonías, la fuerza de un Ser Supremo, la idea arquetípica de la humanidad ligada a la muerte y resurrección mediante el sacrificio y la transformación cíclica.

---

<sup>15</sup> La proporción sagrada es un concepto astronómico ligado a la problemática del control de las estaciones. La forma de la constelación de la Cruz del Sur es puramente casual y la longitud de sus brazos mayor y menor, están en la misma relación que el lado de un cuadrado y su diagonal.

A la llegada de los españoles a territorios andinos lo que sorprende es la similitud del símbolo de la cruz por doquier. Es decir, la cruz de cuatro brazos o expansión horizontal y vertical, que se irradió a la totalidad del espacio. En celebraciones rituales que se practicaba por aztecas, maya e incas; por ejemplo el matrimonio, vínculo conyugal entre sus miembros, sacrificios rituales de animales, sacrificios humanos efectuados en honor al sol. Esta relación es evidente en el sacramento cristiano, mediante la eucaristía se celebra la comunión, mediante el vino y el pan, en el que el concepto de dios se diferencia por ciertos matices. Estas similitudes entre símbolos y mitos, comparten la idea universal del conocimiento y una tradición. Como bien lo explica Carl Jung, se trata de símbolos del inconsciente colectivo, un esquema de conducta innato “*arquetipos o imágenes primordiales*” que se manifiestan en fantasías o revelan su presencia por medio de imágenes simbólicas, no se condicionan por un origen, se dan en cualquier tiempo o parte del mundo, rechazando la transmisión por herencia directa o migración. Jung (1964)

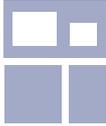
En base a las comparaciones expuestas con varios factores en común, todas han proclamado su origen sagrado, es decir, por el proceso del cual desprende su conocimiento, el que responde unánimemente a una idea arquetípica de la cual derivan estructuras culturales y religiosas, sistemas económicos y políticos.

Culturas del viejo y nuevo mundo comparten el estudio astronómico, vinculado a la religión “*como la consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre, ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones*”. Worringer (1907)

El acto de sintetizar una cosmovisión en símbolos geométricos es una idea general de las culturas, pero es muy particular de cada cultura la forma de representarlas. En el caso de la cultura andina la *Cruz Cuadrada* es la forma geométrica utilizada como símbolo ORDENADOR de sus conceptos matemático religiosos. Conceptos que fueron llevados a la praxis en todo su contexto social, en la que el actor formador de esa estructura es el hombre. *El runa*<sup>16</sup> *se relaciona de muchas maneras con lo divino, pero la forma predilecta es la ceremonia, el ritual y la fiesta*” Estermann (1998)

---

16 Runa: Gente, poblador indígena.



Aquellas representaciones simbólicas se hicieron evidentes al profundizar en el conocimiento de signos y formas geométricas. Milla explica que estos signos se ordenaron en dos géneros, primero, los que corresponden a las estructuras de orden y proporcionalidad, por ejemplo; unidad, dualidad, tripartición y aquellas que representan la definición de las formas; cuadrado, diagonal, rombo, triángulo, escalonado, cruces y espirales.

Apoyándome en las investigaciones de Federico González, Carlos Milla y Zadir Milla, enfocaré el estudio de la geometría y la composición simbólica del tupu, objeto prehispánico de evidentes influencias de la cosmología andina, en relación a la estructura de la cruz cuadrada con su correspondencia al concepto de unidad, dualidad, y la representación de sus formas.

Al analizar la propuesta de la geometría del tupu en contexto de las manifestaciones que expuse a lo largo de este capítulo, nacen algunas inquietudes. ¿Cuál fue el propósito de tallar en un objeto una estructura geométrica simbólica?. ¿Cuál era el verdadero valor simbólico de este objeto para guardar conocimiento ancestral?

Estas y algunas preguntas en mi investigación de campo no tuvieron respuestas, pero incluiré en el presente escrito algunos detalles de lo significaría el término tupu o tupo y su función de acuerdo a la descripción, ya que cada elemento que compone a este objeto comparte una relación con la geometría andina y la relación que expuse dentro de esta investigación entre el etnia de Saraguro y reminiscencias del pueblo Inca.

### 2.3 **El tupu, como objeto simbólico. Memoria del colectivo una reconstrucción del pasado**

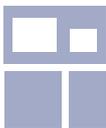
**Recorrido histórico.** Está claro que este objeto de características funcionales sirve como prendedor para sujetar la bayeta o rebozo que usan las mujeres andinas. Por un instante, regresemos la mirada hacia las

crónicas de Guamán Poma de Ayala (Nueva corónica y buen gobierno, 1615). En “El capítulo de las reinas o quya”<sup>17</sup> (La Primera Historia de las Reinas, Coia [reina]) son explícitas las ilustraciones en las cuales se reconoce al tupu en sus distintos diseños, como una pieza de orden primordial, integrador de la indumentaria femenina.

Tabla 3.

<b>REGISTRO HISTÓRICO DE LAS CRÓNICAS DE GUMAN POMA DE AYALA</b>	
	
La segunda COIA, CHINBO VRMA	La tercera COIA, MAMA CORA OCLLO

17 En: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/122/es/text/>



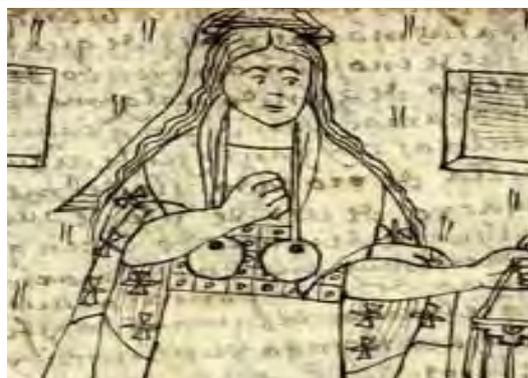
La sexta COIA, CVCÍ CHINBO MAMA MICAÍ



La octava COIA, MAMAIVNTO CAIAN



La cuarta COIA, CHINBO IACHI VRMA



La novena COIA, MAMA ANA VARQVE

*Detalle de las ilustraciones de las COIA [reina], recopilación de las Crónicas de Guamán Poma de Ayala.  
Capítulo de las reinas o quya*

*No se detalla a todas las ilustraciones si no aquellas que registran un diseño diferente del tupu  
Fuente: Ilustraciones de las crónicas de Guaman Poma de Ayala*

Se ha logrado identificar un referente histórico de este objeto, con el fin de exponer su relación directa como accesorio único y exclusivo de la mujer. ¿Se podría interpretar como un elemento de feminidad? Intentaré responder según las evidencias y los registros tomados de las crónicas de Guaman Poma y la relación de la geometría del tupu y la conceptos de la cosmología andina fruto de esta investigación. Posiblemente su valor simbólico radica en la relación que existe entre las joyas<sup>18</sup> en conexión con el mundo celestial, a través de figuras antropomorfas, zoomorfas, interrelacionados a su cosmovisión. Y me atrevo a interpretar como un **símbolo de feminidad, problamente** podría relacionar el símbolo que hace referencia a la luna, lo cual implicaría una conexión con la mujer, por ello el uso exclusivo de ésta prenda en ella.

*“Riegl afirma expresamente que la voutad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basa en el afán de abstracción: “Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza humana (antropismo), que presumían conocer, individuos materiales de diferentes tamaños, cada uno de los cuales integraba junto con los demás, cuerpos estrechamente coherentes unidades indisolubles”....” Worringer (1907)*

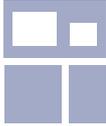
### 2.3.1 Apuntes de la investigación, diferentes significaciones.

La reconstrucción de conceptos a través de la memoria del colectivo, relatos y metáforas, se conectan con la intuición, identificándose con el pasado, pero configurado para ser presente mientras sea transmitida y construida por la propia sociedad.

El término **tupu** no se trata solo de la descripción de un objeto que sujeta la bayeta de las mujeres sino su terminología de origen quechua estaría relacionado con un sistema de medidas inventado por los Incas, esto lo escuché entre las posibles significaciones, a lo cual pude corroborar con una publicación científica titulada *“Medir Amojonar, Repartir: Territorialidades y prácticas demarcatorias en el camino incaico de Atacama”* Sanhueza( 2004)

---

18 Se mencionó en la pág 22. Los materiales como el oro y la plata eran empleados para la confección de objetos relacionados al culto solar y otras divinidades.



**Tupu**, tierra entregada en usufructo a la familia nuclear para garantizar la subsistencia de la misma, las tierras de cada tupu eran un conjunto de parcelas distribuidas espacialmente en distintos nichos ecológicos, con la finalidad de que cada familia tuviera acceso a la diversificada producción. (Cascón... [et al.]: 2002; 363).

**Tupus**, un sistema o patrón para memorizar el diseño de un tejido, consistente en trozos de *q'aytu* (lana hilada) que llevan nudos para recordar las distancias. ¿Un código textil? Cereceda: (2010)

Imagen. 5

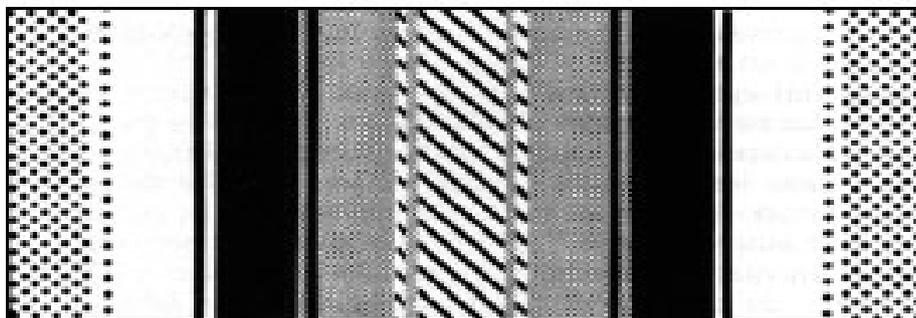


Detalle de hito en el camino incaico del río Loa (Lasana). Sanhueza (2004)  
 Disponible en : [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562004000200018&lng=en&nrm=iso&ignore=.html](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562004000200018&lng=en&nrm=iso&ignore=.html)

En todas las significados en razón de su función corresponden a un sistema de medida no convencional. Basándome en estos significados llego a la idea del tupu relacionado con un sistema de medición. En contexto del tupu como prendedor, probablemente un objeto de status o nivel social, razón por la cual existen tupus de diferentes dimensiones. En el pueblo de Saraguro existe una tradición con respecto a la forma de poseer este objeto. El tupu va de generación en generación, es decir, la madre hereda a su hija y su hija a su vez heredará a su futura hija.

El tupu es un objeto artesanal de compleja confección, cada artesano maneja sus propios moldes, los cuales comparten una matriz, todos los diseños parten de un centro y todos los elementos irradian a partir de él. No pude ser testigo de su elaboración, no es de fácil acceso entrar al taller de un orfebre, por lo que no fue posible conocer con detalle el proceso de fabricación.

Imagen 6.

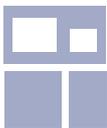


Esquema de la disposición de bandas y listas de una talega

Imagen 7.



Moldes del tupu  
Fotografía: Claudia Cartuche 2012



Para el presente análisis se ha elaborado un levantamiento fotográfico registrado desde el 2011, de los cuales 141 fotos fueron revisadas para su comparación, en la siguiente tabla algunos detalles de la variedad de elementos dispuestos en el tupu.

Tabla 4.

<b>SELECCIÓN FOTOGRÁFICA DE LAS VARIANTES ENCONTRADAS EN ELTUPU</b>	
	
Fotografía 1. Tupu de níquel elaborado para collar	Fotografía 2. Tupu de níquel con adaptación de la cruz cristiana
	
Fotografía 3. Tupu de níquel mano y flor	Fotografía 4. Tupu de níquel con un condor



Fotografía 5. Tupu de plata



Fotografía 6. Tupu de plata con un retrato, se desconoce de quién se trata, este elemento es muy poco común , debió tratarse de algún pedido especial.



Fotografía 7. Tupu de plata con el condor

Esta selección fotográfica resultante del análisis de las fotografías capturadas durante el proceso de ésta investigación.

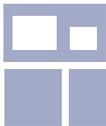


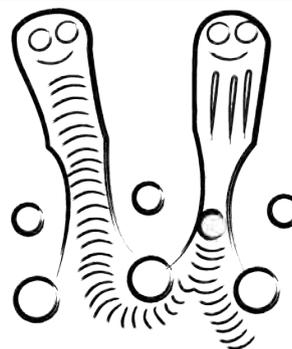
Tabla 5.

<b>TIPOLOGÍA DEL TUPU. VARIANTE DE LA TABLA 4.</b>	
<p>Estructura radial de 15 terminaciones. El número de puntas varía según el tamaño del tupa, oscila entre los 12 cm y 7 cm de diámetro. Incluyendo la aguja mide cerca de los 18 cm.</p>	<p>Variación 1. Figura antropomorfa, de visibles características humanas. Tu tamaño oscila entre los 2 cm. x 2,3 de ancho. Varía de acuerdo al diámetro de la estructura radial</p>
<p>Variación 2 Los diseños que componen al tupa comprenden similitudes y ligeras variaciones, como es el caso de estas representación antropomorfas, de apariencia humana. La particularidad que lo denota es la secuencia que nace en espiral y continúa la cadena en forma ascendente</p>	<p>Variación 3 Se mantiene la apariencia del rostro en estos elementos, dos ojos y una boca.</p>



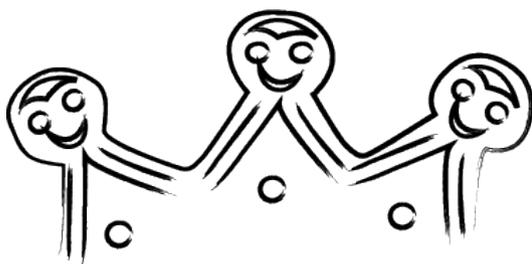
Variación 4.

Aunque se denota ligeros detalles en las variables su constante es la apariencia de rostro humano.



Variación 5.

Aunque se denota ligeros detalles en las variables su constante es la apariencia de rostro humano.



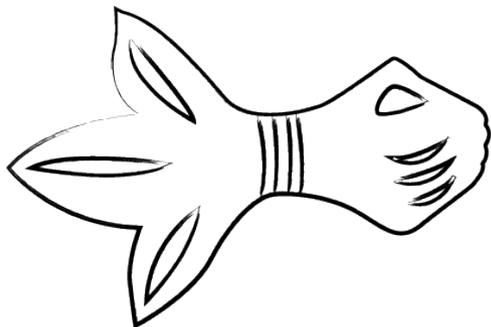
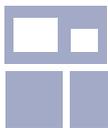
Variación 6.

Esta figura corresponde a la fotografía 6 de la tabla 4.

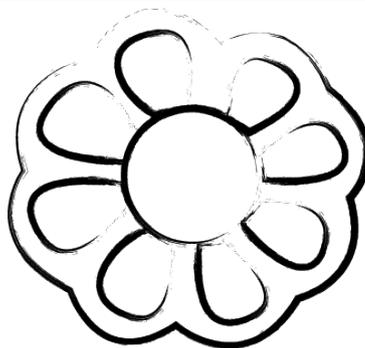


Variación 7.

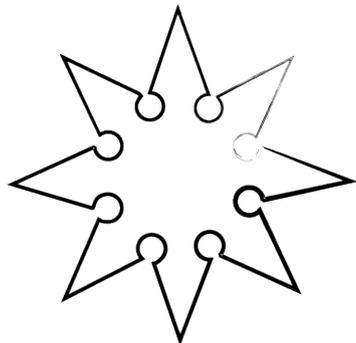
Corresponde a la fotografía 7 de la tabla 4.  
Dentro del registro fotográfico es la única fotografía cuya estructura radial no está compuesta de figuras antropomorfas, sino de círculos en una radiación concéntrica, con orificios centrales en cada uno de ellos.



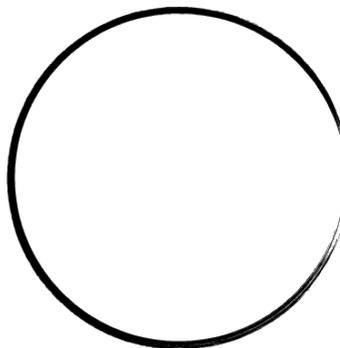
Este símbolo está compuesto de dos figuras, una flor y una mano.



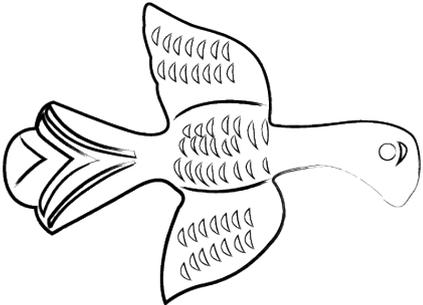
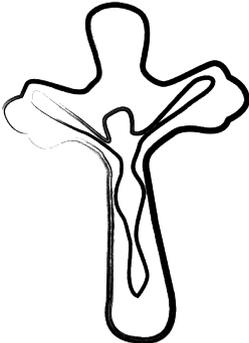
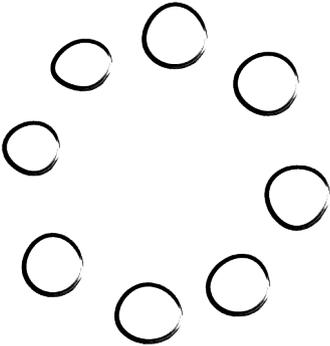
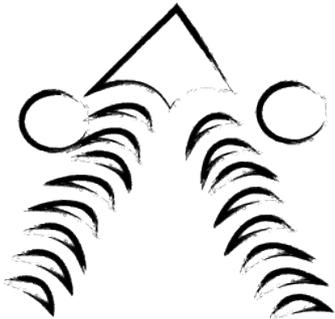
Flor. Este elemento va ubicado delante de la mano



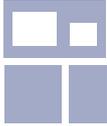
Estrella de 8 puntas presente en 5 de las 7 fotografías analizadas



El círculo es un elemento constante en toda la configuración del tupu

	
<p>Cóndor, un símbolo representativo en la cultura andina</p>	<p>Cruz cristiana, un elemento que no pertenece a la iconografía andina</p>
	
<p>Esta descripción corresponde a la fotografía 2 de la tabla 4. Ubicados alrededor de la piedra central.</p>	<p>Este detalle es un elemento constante en la geometría del tupu, su configuración se relaciona a una orientación ascendente. Se forma desde el eje central se proyecta hacia afuera</p>

Análisis tipológico de los elementos que conforma el diseño geométrico del tupu de Saraguro  
 Ilustraciones de la autora de esta investigación.



Es importante poner de manifiesto que las relaciones simbólicas expuestas en este análisis corresponden a un estudio cualitativo, recabado desde la memoria de las personas que gentilmente aportaron con sus conocimientos. No hay evidencia alguna registrada sobre los significados de los elementos del tupu, o al menos no se conoce documento alguno acerca de una representación que ayude a precisar datos expuestos, pero, no dejan de ser evidencia de los rastros de una estructura simbólica cuidadosamente elaborada como consecuencia de la cosmogonía de un pueblo.

Tabla 6.

<b>ANÁLISIS COMPARATIVO</b>		
<b>Elementos morfológicos del tupu y su relación simbólica</b>		
<b>Estructura solar</b>		
<p>A1</p>	<p>A2</p>	<p>A3</p>
Estructura circular, radial	Apu – Inti Fuente: <a href="http://viracocharey.blogspot.com/2010/05/los-dioses-incas_27.html">http://viracocharey.blogspot.com/2010/05/los-dioses-incas_27.html</a>	Huiracocha <sup>19</sup> , el Creador Fuente: <a href="http://viracocharey.blogspot.com/2010/05/los-dioses-incas_27.html">http://viracocharey.blogspot.com/2010/05/los-dioses-incas_27.html</a>

Versión 1. Memoria del colectivo, pueblo de Saraguro

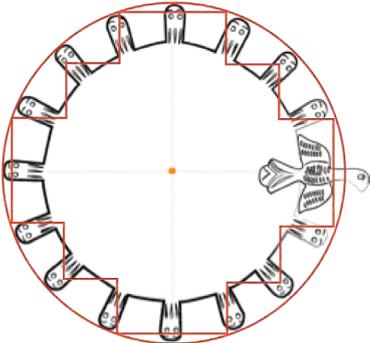
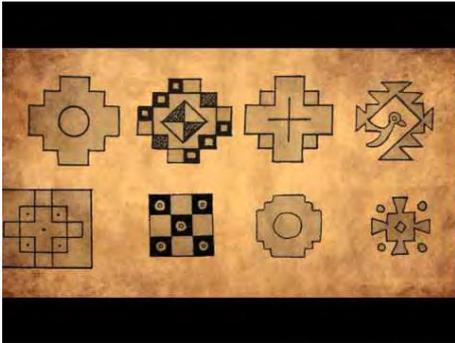
19 Según crónicas de Garcilaso de la Vega, "Los Incas adoraban divinidades de un carácter más espiritual y abstracto". Beuchat (1918)

Esta estructura radial de figuras antropomorfas correspondería a la representación de un ayllu<sup>20</sup>. Cada una de las formas dispuestas desde un eje central componen la secuencia radial.

Para Zadir Milla el tupu tiene 15 terminales de serpiente y uno de condor hacia abajo que se refiere a un rayo de sol, ya que el cóndor es huaca del sol, por lo tanto sería una representación solar<sup>21</sup>

El análisis expuesto se basa en relación a la estructura circular y la similitud geométrica de los elementos que componen a la deidad Huiracocha.

Tabla 7

<b>Estructura geométrica</b>	
 <p>B1</p>	 <p>B2</p>
Tupu de Saraguro	Fuente: <a href="http://www.haszys.net/tag/chakana">http://www.haszys.net/tag/chakana</a>
Según la propuesta establecida en la presente propuestas se plantea la comparación entre la estructura del tupu y la estructura de la chakana, por extensión se referiría a la divinidad Illa Ticci <sup>22</sup>	

20 Ayllu: forma de vida ancestral de los indígenas andinos.

21 Información proporcionada por Zadir Milla el 29 de junio de 2012.

22 Huiracocha mencionado con los nombres de Illa Ticci Huiracocha y aún de Con – Ticci Huiracocha

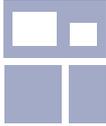


Tabla 8

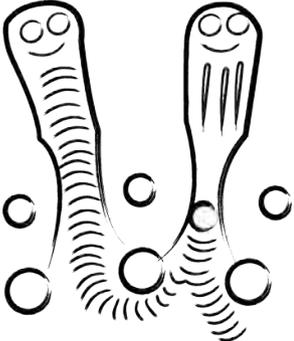
Cóndor		
<p>C1</p>		<p>C3</p>
<p>Cóndor tupu de Saraguro</p>	<p>Tiahuanaco. El presonaje “Wari” como simbolismo mítico de los tres mundos<sup>23</sup>. Fuente: Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Zadir Milla</p>	<p>Simbolismo naturalista. Nazca Fuente: Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Zadir Milla</p>

Algunas versiones recopiladas dentro del pueblo de Saraguro manifestaban que no se trataba de un cóndor, sino de la paloma que representa el espíritu santo. Obviamente la aculturización de nuestros pueblos y la fuerte influencia de religiones externas han generado la pérdida de conocimiento de relatos simbólicos aún latentes en su cultura.

La figura C1 es parte de la construcción morfológica y simbólica del tupu de Saraguro y la Figura C2 de Nazca, dos elementos cronológicamente desconectados, pero interrelacionado por la historia.

“El Janajpacha que representa el mundo de los espíritus, el mundo de arriba, el mundo de los dioses. Está representado por el cóndor o Kuntur, éste se alimenta de carroña para luego subir a las montañas en donde moran los espíritus. Se lo interpreta como el maestro que transmuta sus defectos en virtudes. No es un dios pero es venerado como intercesor, el guía de los muertos al reino del Janajpacha” López (2008)

Tabla 9

Aplicaciones del tupu		
 <p style="text-align: center;">D1</p>	 <p style="text-align: center;">D2</p>	 <p style="text-align: center;">D3</p>
<p>Figura antropomorfa del tupu de Saraguro</p>	<p>Círculos que conforman la estructura del tupu de Saraguro</p>	<p>Tupu Mapuche Fuente: <a href="http://picasaweb.google.com/lh/photo/hdCpRNk2stBO3uCuYnlHsw">http://picasaweb.google.com/lh/photo/hdCpRNk2stBO3uCuYnlHsw</a></p>

Con el propósito de evidenciar que los elementos que constituyen al tupu no son cuestiones al azar, sino que responde a un propósito. Indagué la posibilidad de las posibles aplicaciones del tupu. Para Zadir Milla hay tupus topográficos, circulares con un orificio al centro con el propósito de alinear.

Las figuras D1 y D2 pertenecen al tupu de Saraguro, los orificios tienen un orden lógico radial, nacen en la estrella de 8 puntas y se expanden en forma ascendente. En comparación con la teoría de Zadir de la existencia de tupu topográficos, encontré una posible similitud en el tupu Mapuche.

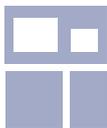
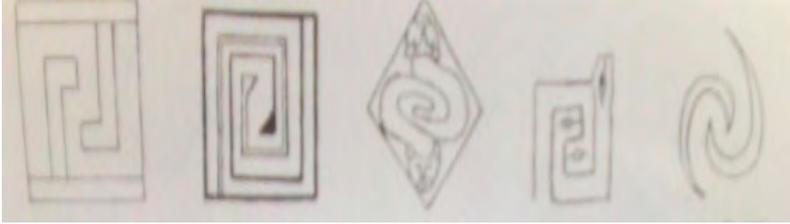


Tabla 10

<b>Serpiente</b>	
 E1	 E2
Tupu de Saraguro	En el siguiente orden: Inca – Pucará – Chavín

Estas terminaciones como las denominó Zadir Milla<sup>23</sup>, sería la representación de la serpiente.

La figura E1 pertenece al tupu de Saraguro. La figura E2 corresponde al signo de la doble espiral representado por las serpientes entrelazadas.

El Ukhupacha representa al submundo habitado por los muertos y de las fuerzas de la fertilidad, representado por la serpiente como símbolo de lo infinito para los incas

<sup>23</sup> Esta información fue proporcionada por Zadir Milla en una conversación por una red social en septiembre de 2012.

Tabla 11

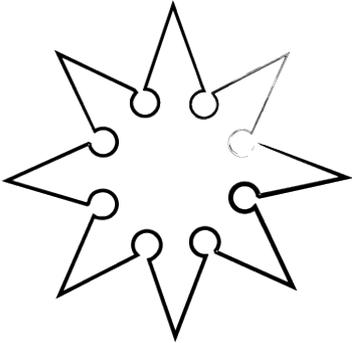
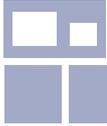
Estrella de 8 puntas		
 <p>F1</p>	 <p>F2.</p>	 <p>F3</p>
<p>Estralla 8 puntas tupu de Saraguro</p>	<p>Tejido Nazca Fuente: <a href="http://www.monografias.com/trabajos-pdf4/textiles-andinos-prehispanicos/textiles-andinos-prehispanicos.pdf">http://www.monografias.com/trabajos-pdf4/textiles-andinos-prehispanicos/textiles-andinos-prehispanicos.pdf</a></p>	<p>Tejido Inca Fuente: <a href="http://museocatolica.blogspot.com/2012_07_01_archive.html">http://museocatolica.blogspot.com/2012_07_01_archive.html</a></p>
<p>La figura F2 fragmento del mural, compuesto de ocho módulos rectangulares donde se inscribe íconos que representan: seres oculados en simetría biaxial, felinos y estrellas de ocho puntas.</p> <p>La figura F3 corresponde al fragmento de un tejido inca indudablemente se caracterizó por emplear motivos geométricos, se puede evidenciar en la imagen la utilización de la estrella de 8 puntas. Los incas implementaron la producción del tejido como una mita textil, por ello era deber tejer para el estado.</p>		

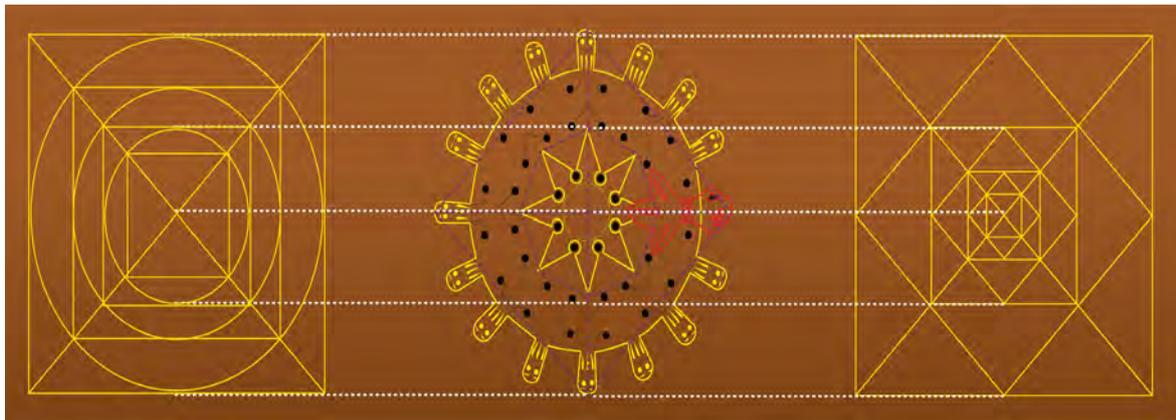
Tabla de análisis comparativo propuesta por la autora de esta investigación

Este breve análisis comparativo permitió poner en contacto al tupu de la comunidad e saraguro en un contexto simbólico de connotaciones iconológico geométricas del pensamiento andino.



En las figuras B1 y B2 de la tabla 6 se presenta una relación entre la morfología del tupu y la cruz cuadrada. Presento una comparación a través de las *“estructuras iconológicas del diseño andino que culmina como proceso de ley de formación en el signo síntesis de la cruz cuadrada”* Milla (1990)

Imagen 8



Estructura iconológica y trazado armónico de la bipartición y tripartición del espacio  
Ilustraciones de la autora de la investigación

*“La ley de formación de la bipartición armónica se genera por la alternancia de rombos y cuadrados que se interiorizan sucesivamente, y cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria correspondiente”* Milla; (1990).

Esta comparación permite poner en evidencia la operación racional al momento de construir el tupu, dentro de este objeto empleado para sujeción de la varetilla se encontró un hecho histórico, un discurso que acompaña a cada una de las formas que hacen referencia a principios iconológicos, entre signos geométricos y figurativos, toda esta expresión simbólica, es una forma de ordenar elementos que el hombre encuentra dispersos o en

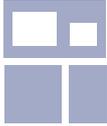
estado de caos a través de estos sistemas de escalas, construcciones proporcionales y dimensiones temporo-espaciales, relacionando el todo y las partes que implica el concepto de unidad.

Cada uno de los elementos descritos en este análisis manifiestan la esfera sagrada que las alberga, como lo mencioné al inicio de este segundo capítulo, la producción de imágenes y símbolos refleja una idea arquetípica de un dios o dioses y la relación con el hombre, que responde a una búsqueda íntima del ser.

Con los datos expuestos para encontrar el hilo conductor entre la tipología y simbología desde un plano de las prácticas tradicionales - populares y traerlo a una esfera contemporánea, para revalorizar la identidad y cosmogonía del pueblo de Saraguro, analizada desde un objeto simbólico, fue necesario establecer una metodología, desde la perspectiva teórica para llevar a las praxis artística elementos que forman parte de aquel patrimonio intangible guardado en lo efímero de la memoria de un pueblo, respetando sus valores y estructuras conceptuales, sin pretender equiparar el escenario mítico ritual y cosmogonía de un pueblo a las experiencias artísticas modernas, sino capturar y retomar elementos de acciones rituales plasmadas en un objeto y reconfigurarlas en un contexto contemporáneo

A través de la reflexión de ésta investigación en contexto de lo sagrado en culturas primordiales me llevó a hacerme una serie de cuestionamientos con respecto a la producción simbólica de nuestra sociedad. ¿Qué se entiende por sagrado en una sociedad contemporánea? ¿Cómo se manifiesta el valor sagrado simbólico en una sociedad del siglo XXI? ¿Cuáles son nuestros elementos sagrados?

“No es develar la sociedad latente oculta en lo sagrado, sino comprender la forma en que lo sagrado se construye como una variante más en la comunicación social que dar respuestas a problemas de la sociedad contemporánea” Gaytán (2004).



## 2.4 El sentido de lo sagrado en el arte contemporáneo

En las sociedades originarias, explica Worringer se evidenció esta compenetración del hombre con su entorno circundante, logrando capturar por puro instinto el equilibrio que necesitaba para comprender el inmenso caos del panorama universal, es decir, que cuanto menos familiarizada estaba la humanidad a la comprensión intelectual del mundo exterior, más poderoso era el ímpetu con que aspiraba a la suprema belleza abstracta. Entonces, ¿qué sucede en esta sociedad contemporánea con respecto al arte? ...Una era en constante transformación y avance tecnológico, más trabajo, menos tiempo, más necesidades, menos dinero, más pobreza, etc., tendría una lista interminable por comentar.

Con este breve antecedente no se pretende decir que lo sagrado haya desaparecido del arte moderno, pero se ha convertido en irreconocible, tal vez sea porque necesitamos reconfigurar nuestra forma de ver y apreciar el arte. O ¿será porque el arte contemporáneo se envolvió en una esfera intocable, de etiquetas, alejado de la sensibilidad del cotidiano vivir? Cómo lo explicó Durkheim lo sagrado es un componente que expresa la dinámica de la vida colectiva. Entonces, las dinámicas de esta sociedad moderna han cambiado, sus estructuras que la constituyen se han transformado.

El arte, así como todas las manifestaciones del ser humano forma parte del acercamiento cultural, por lo tanto es una de las áreas del conocimiento en la que el ser humano ha dedicado esfuerzo, trabajo, e incluso su propia intimidad. Es por ello que el arte debate con el artista en una constante lucha interna por presentarse, individualizarse, evidenciando su posición y su actitud frente a la sociedad.

Mi punto de vista desde la búsqueda incesante de las experiencias artísticas y apartada de los postulados religiosos institucionalizados, contemplo que aún en esta era contemporánea el artista no abandona las reminiscencias de una conexión con lo íntimo y lo sagrado. Lo refleja en el acto de la creación, no es una

reacción irresponsable y arbitraria, responde a una necesidad. El arte no es propositivo o demostrativo, tampoco está sujeto a convenciones significativas del lenguaje, implica una presencia, está ahí, va de la mano de la experiencia como una sensación personal.



claudia cartuche flores  
Escritos 2012

**CAPÍTULO III**  
**EL SENTIDO DE LA EXPERIENCIA**  
**CREATIVA A PARTIR DE UN**  
**LENGUAJE GEOMÉTRICO.**

**UNA PROPUESTA PERSONAL.**



### 3.1 Una mirada a la producción de la presente investigación

El proceso creativo generado en la elaboración de un proyecto artístico se esboza desde la mentalización de la idea, que va madurando luego de la revisión intelectual de archivos, documentos, datos históricos, visitas de campo, una absorción de información que permita una fundamentación conceptual en una primera fase, esto quiere decir que no necesariamente se tenga previsto con exactitud cómo va a ser el resultado final.

Todo el proceso artístico requiere de un devenir de ideas, experiencias, intuición, errores, esto forma parte de la planeación, estos sucesos y acciones producidas de la proyección artística tienen una gran carga subjetiva por parte del artista, conectando el concepto concebido desde actividades racionales que se enmarcan en las necesidades del artista visual, pasando por la reflexión de la construcción y organización de elementos plásticos, soportes, técnicas, estrategias para llevar a cabo la segunda fase del proceder artístico y planificación tanto teórica como práctica, mentalizado desde modelos de interpretación, estética, expresión y enfocar en modelos de proyección en una propuesta artística empleando el lenguaje del arte.

#### 3.1.1 Experimentación desde la generación de ideas.

La primera fase de ideación por sí sola sin ningún soporte es cuando no pasa de ser constructo mental, cuando se apoya de conceptos, relacionando formas de cristalizar esa idea, se establece la necesidad de apoyarse en información genérica que luego será procesada para convertirse en conocimiento aplicable para la elaboración de objetivos claves en la investigación.

Una vez reconocido los objetivos que se convierten en ejes fundamentales de la investigación artística; éstos se formulan bajo tres temáticas, a) enfoque histórico social de la comunidad de Saraguro en contexto del tupu, usos y representaciones simbólicas b) reflexión personal, investigación respaldada de autores referentes tanto en el área antropológica, así como de la interpretación abordado desde las estéticas artísticas, de la creatividad, entre otros conceptos y teorías formales, c) y un ejercicio final, el de la experimentación creativa



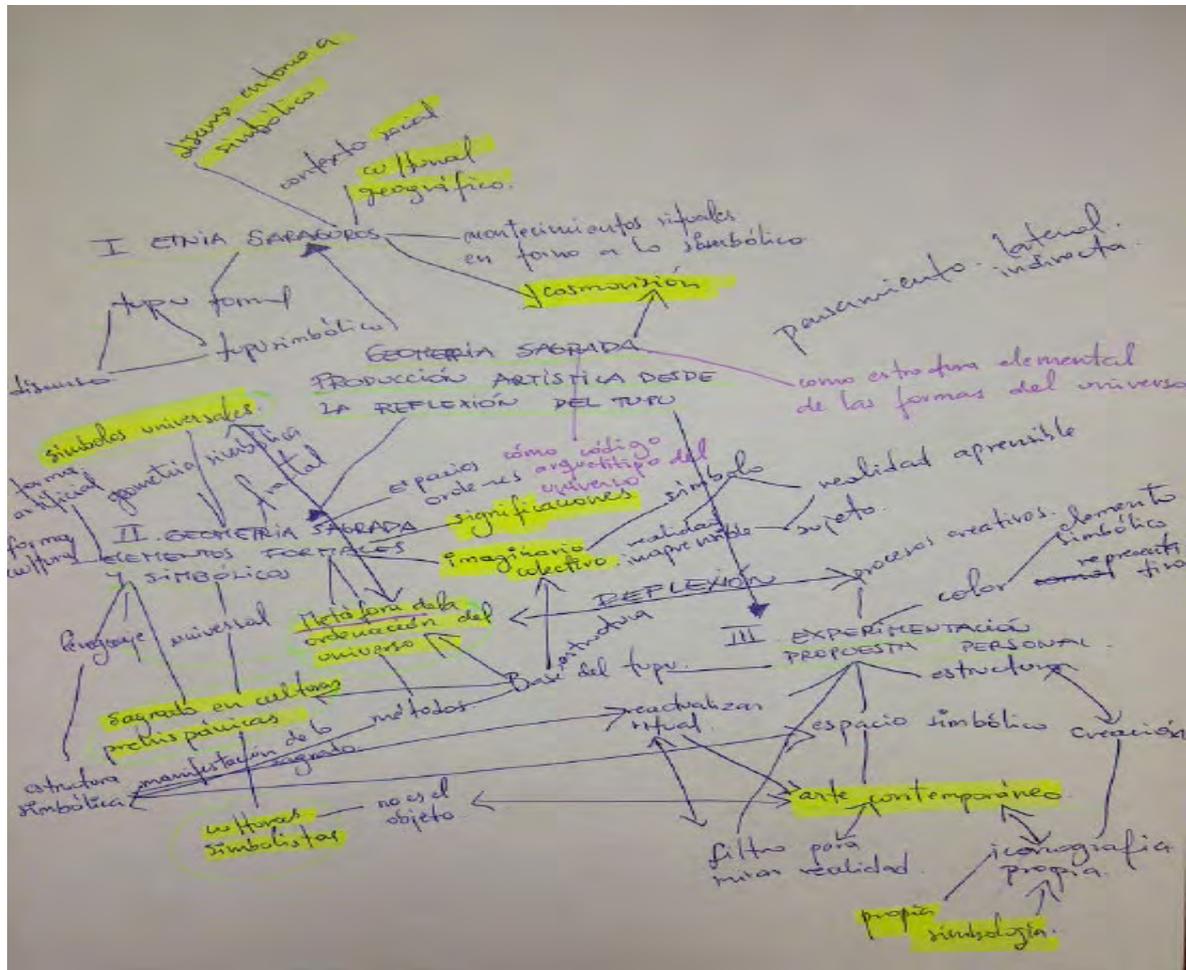
y plástica. Resalto, no concluyo como resultado único de la producción artística, es necesario reconocer el camino avanzado y lo expuesto en esta tesis no es concluyente, es más bien un acercamiento de las posibilidades de una producción artística, partiendo del estudio simbólico de un componente cultural.

Este proceso de ideación no se limita únicamente a una primera fase, sino que acompaña a la investigación a lo largo de todo el proyecto artístico. Luego de procesar la información se produce la conceptualización, desde un contexto académico, retomando contextos históricos, sociales, abarcando la propuesta desde un estudio de los modelos culturales aplicables a las manifestaciones populares de la comunidad de Saraguro.

Este modelo de ideación además de concebir estructuras conceptuales y organización de la investigación, orienta la ejecución del obra.

Es conveniente mencionar que todas las imágenes presentada a lo largo de este capítulo son de autonomía de la investigadora.

Imágen 9.



Primer esquema para la construcción del esquema de la información

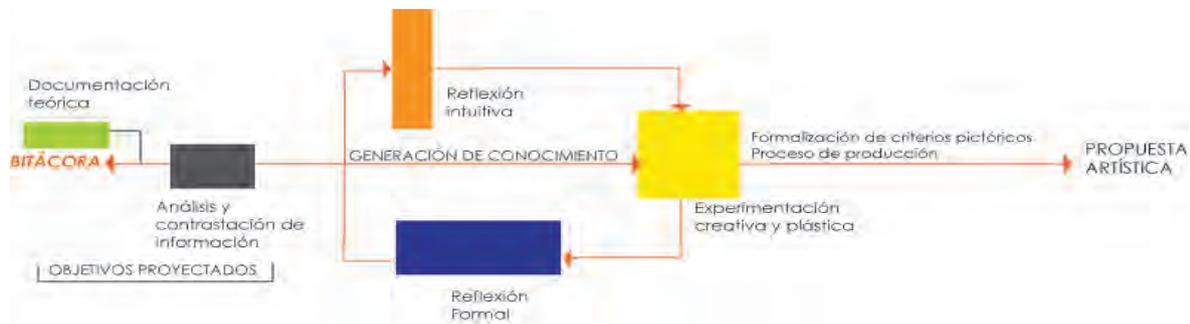


El proceso creativo en las artes es íntimamente espiritual y está relacionado a los sentimientos sublimes.

“... el artista tiene una triple responsabilidad, primero debe hacer fructificar el talento que ha recibido, segundo sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de cualquier otro hombre, forman la atmósfera espiritual que es transfigurada o corrompida por ellos y tercero sus actos, pensamientos y sentimientos, son la materia de sus creaciones, las cuales a su vez crean la atmósfera espiritual” (Kandinsky; 1989)

Todo artista emplea una metodología en su práctica profesional, sea esta a través de métodos y análisis o únicamente experiencia empírica. Sea como se aplique teoría y praxis el artista configura su estrategia para organizar, sistematizar y llevar a la praxis la producción artística.

Imagen 10



Esquema de trabajo aplicado en la presente investigación

A través de este esquema puedo demostrar el proceso planteado dentro de esta investigación: como primer paso fue importante absorber toda la información posible, a través de libros, revistas, archivos históricos, fotográficos e información oral. Luego la contrastación de información permitió delimitar el contenido y las áreas de interés de acuerdo a los objetivos proyectados al inicio de este planteamiento.

Una de las fases que considero de gran relevancia es la reflexión intuitiva y formal, es decir, entre el devenir de ideas libres y espontáneas y el estudio formal que permitió canalizar los contenidos analizados desde los elementos simbólicos para efectuarlos en la experimentación creativa y plástica. Es en este proceso de reflexión es donde la información ya deja de ser datos y se genera conocimiento.

Todas las etapas están conectadas con una línea que se relaciona con el resto de fases. La creación de una bitácora en la cual se pueda registrar el proceso artístico no sólo sirve como evidencia sino como un respaldo teórico que me permitió revisar mis apuntes, contrastar información y retomar ideas

La formalización de criterios va acompañado de la producción, esta práctica no es independiente del resto, así como lo explico en el mapa, todo el proceso tiene una conexión entre teoría y práctica, desde la documentación hasta la propuesta artística.

La presente investigación concluyó con una serie de piezas pictóricas como uno de los resultados alcanzados. Estoy consciente que un proyecto artístico no termina con una propuesta pictórica, ahí es cuando comienza la proyección personal en la búsqueda de nuevos restos artísticos.

### 3.1.2 **Experimentación desde los elementos pictóricos**

Uno de los aportes de la producción artística, es documentar el proceso, esto implica reconocer que la experimentación desde su más mínimo esbozo, pasando por la divagación de esquemas intuitivos, libres, hasta llegar a la formalización de criterios con un fondo reflexivo, siendo éste último el que le da la característica de irreplicable, es decir, cada proceso creativo tiene su particularidad, debido al proceso mental generado por el artista- investigador.

La presente investigación propone una renovada versión de la producción artística incursionando desde la memoria histórica individual y colectiva retomada de los fragmentados recuerdos de los habitantes de Saraguro, pasando por una configuración estructural de sentido y estado, una transformación dentro de



este proceso de redescubrimiento personal, se consideró relevante iniciar formulando supuestos, lo cual ha sido uno de los pilares de este proyecto, es por ello, que su peso radica en estudios interpretativos para proyectarme en una propuesta pictórica, en la búsqueda de un lenguaje que configure mis intereses como artista para permitirme jugar intuitivamente con la forma, estructura y simbolismo del tupu para fragmentarlo descomponerlo, deformarlo hasta llegar posiblemente a transformarlo.

Dentro de este proceso de investigación se reconoció la estructuración de un esquema de trabajo, haciendo énfases que un proyecto artístico no se genera en línea recta, pero por motivos didácticos se expondrá la explicación de este proyecto en tres fases o estados de la propuesta.

### 3.2 Bitácora

Acompañar la investigación con un registro de dibujos, ideas, escritos, pensamientos, permite evidenciar el proceso creativo y experimental tanto de la técnica, como de los elementos pictóricos.

La configuración de un esquema de trabajo para un proyecto artístico requiere de una serie de conexiones con los intereses personales y adaptaciones a los medios, a los cuales se planteó un proyecto de investigación de características teóricas y prácticas. Es por ello que considero importante evidenciar el hecho creativo desde las primeras investigaciones de campo no únicamente para un fin didáctico sino de un planteamiento personal para reconstruir en base a lo analizado y experimentado.

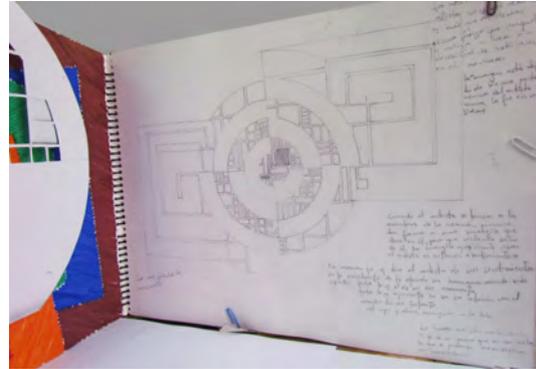
Todo proceso investigativo tiene su esquema tentativo en el cual se rigen o estabilizan contenidos, pero debido a inclusiones generadas a lo largo de la investigación se puede enfatizar que el pensamiento lineal no se ajusta a un proyecto artístico, a lo que personalmente argumento que son muchas las veces que he retomado lineamientos de mi investigación que habían sido excluidos.

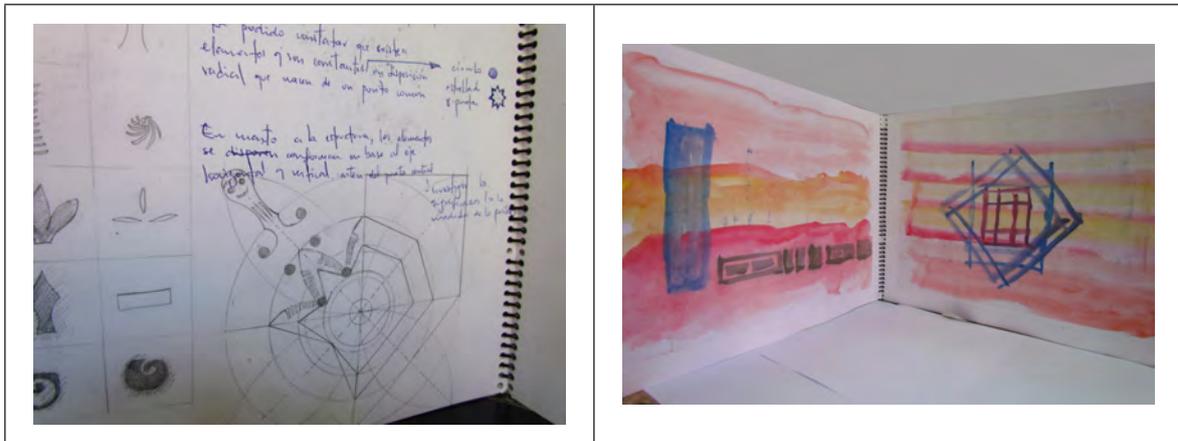
La bitácora de esta proyecto ha sido un pilar fundamental para tomar decisiones en cuanto a la proyección de la producción artística.





### Experimentación intuitiva y formal





*Bitacora o apuntes de experimentación plástica y creativa*



### 3.3 Ensayos de interpretación. Una apropiación desde el sentido de la experiencia.

#### Tres momentos de la investigación.

El proyecto propone la construcción de una serie de obras experimentadas desde lápices de colores, crayones, carboncillos, acuarelas, acrílico, óleo, collage, técnicas mixtas, etc.

Las necesidades internas que provocaron la generación de este proyecto de investigación, con referentes contextuales, desde la formación en la licenciatura, en un contexto social y una proyección artística, serán considerados como ejes fundamentales para darle forma a las conclusiones de esta fase de producción. El cómo y por qué de la realización de este planteamiento ha rondado desde los primeros esquemas tentativos, intentando justificar, como si el arte se orientara bajo justificaciones, entonces comprendí la actitud de una proyección investigativa en las artes y las implicaciones que esto conllevó, como el hecho de reconocer que todos los procesos conscientes e inconscientes de la producción artística, (incluyendo la producción intelectual) así como la naturaleza dinámica del tupu en un contexto simbólico cultural, generan conocimiento.

Personalmente embarcarme en este proyecto de investigación me ha generado una serie de inquietudes, mi posición frente al arte, estados y situaciones en las que pretendo dar momentos de orden a mi caos y que de cierta forma lo hago a través del arte. Desde mi formación profesional he desarrollado cierta atracción a las formas geométricas y orgánicas de la naturaleza en contraste con procesos mentales rígidos como un acto pensado e intencional del diseño, es por ello que decidí encaminar esta realización artística desde los lineamientos de la pintura, con procesos experimentales desde el conocimiento del diseño

Encontrarme con un lienzo o una hoja en blanco me pone a examinar las preconfiguraciones, como lo menciona acertadamente Deleuze en su libro, "Pintura. El concepto de diagrama" antes de comenzar a pintar la tela está llena de clichés, a estas preconfiguraciones me refiero, así que refiriéndome a esta reflexión mi decisión es hacerlos presente, por tal motivo, mi investigación aborda tres estados o momentos dentro de la teoría y práctica, que de manera intuitiva me dejó llevar por esas preconfiguraciones, las siento,

experimento y me atrevo a decirle aún no está listo, es necesario conocer más y exponer el blanco de mi lienzo a manchas, líneas, estructuras y luego si no está en las proyecciones de mis necesidades como artista, despojarme de ellos.

### **3.3.1 Conexión con la estructura simbólica. Un estado primario de la construcción de la obra personal**

Cuando inicié esta investigación mis objetivos se fijaron en una sola meta, la producción artística de una serie de obras que denoten o se refieran a la representación e interpretación del tupu. A esto lo considero un estado primario de mi investigación, debido a que se trató de los primeros intentos de construir un discurso artístico en base a la búsqueda de un patrón tomado directamente del tupu.

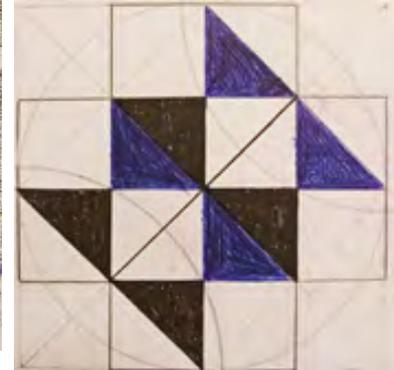
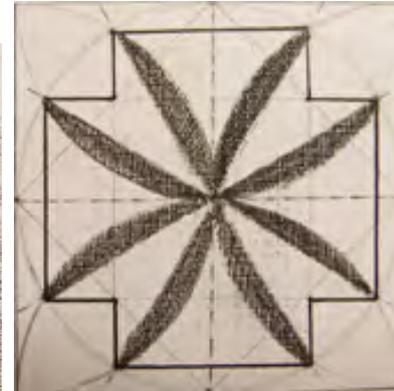
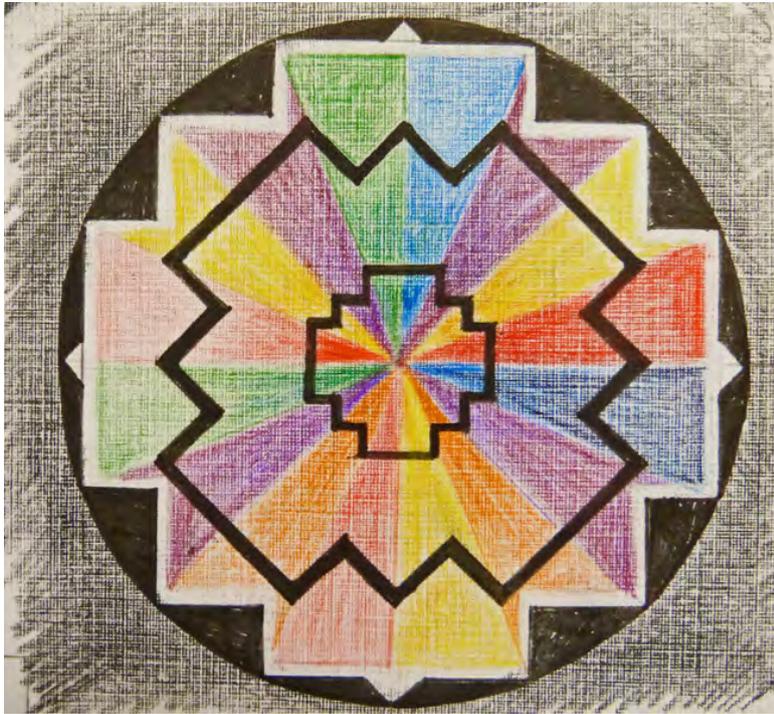
Esta fase me permitió acercarme y permanecer conectada al lenguaje geométrico abstracto generado gracias a divagaciones intuitivas, pero aún me mantenía muy forzada a los primeros intentos de componer con esquemas que consideraba rígidos. (Imagen 11)

Estos momentos o fases de la investigación no se dieron de forma ordenada, sucedieron de forma continua, como una especie de brújula buscando una orientación con una lucha contra la forma intencional.

Ésta búsqueda sobre la pintura y la posibilidad de acercarme a un concepto, cuidando que los conceptos no sustituyan al proceso, más bien empleado como una herramienta para la proyección de la propuesta artística.



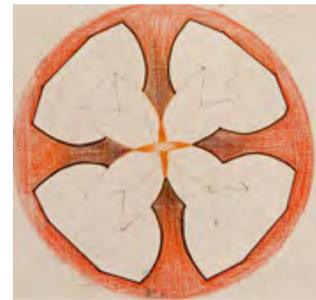
Imagen 11



Esquemas basados en la estructura de la cruz cuadrada

Variaciones que surgen a partir de la geometría del tupu y una simbiosis con la estructura de la cruz cuadrada o “chakana”.

Imagen 12



Experimentación en base en base al concepto de dualidad

Los elementos que forman parte de estas composiciones fueron capturados desde la tipología de la geometría del tupu de la comunidad de Saraguro



La espiral es uno de los símbolos más antiguos asociado al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la luna, a la fertilidad, etc., representa los ritmos repetidos de la vida, al carácter cíclico de la evolución del universo.

Esta obra se rige por dos leyes compositivas, orden y superposición. El círculo representa el tiempo y espacio que sostiene la espiral soportada las cuatro esquinas, la espiral asociada al simbolismo cósmico de la luna, además representa los ritmos repetidos de la vida.

*Imagen 13.*

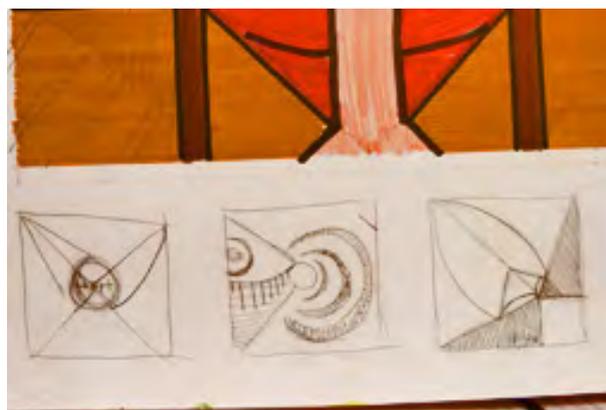


*Una configuración entre la estructura de la cuatripartición retomada del tupu y de la cruz cuadrada con el simbolismo de la espiral*

Imagen 14.



Esta imagen tiene una particular historia, en los intentos de componer y descomponer, construir y deconstruir, me enfrenté con una crítica de mi hijo, ¿es tan difícil para ti dibujar una cara? Obviamente no pretendía hacer un rostro, pero su imaginario alejado de patrones y esquemas le permitían observar factores que eran invisibles para mí. Influenciada por sus críticas, decidí acercarme a las ligeras sugerencias que me había hecho.



Entre críticas e ideas

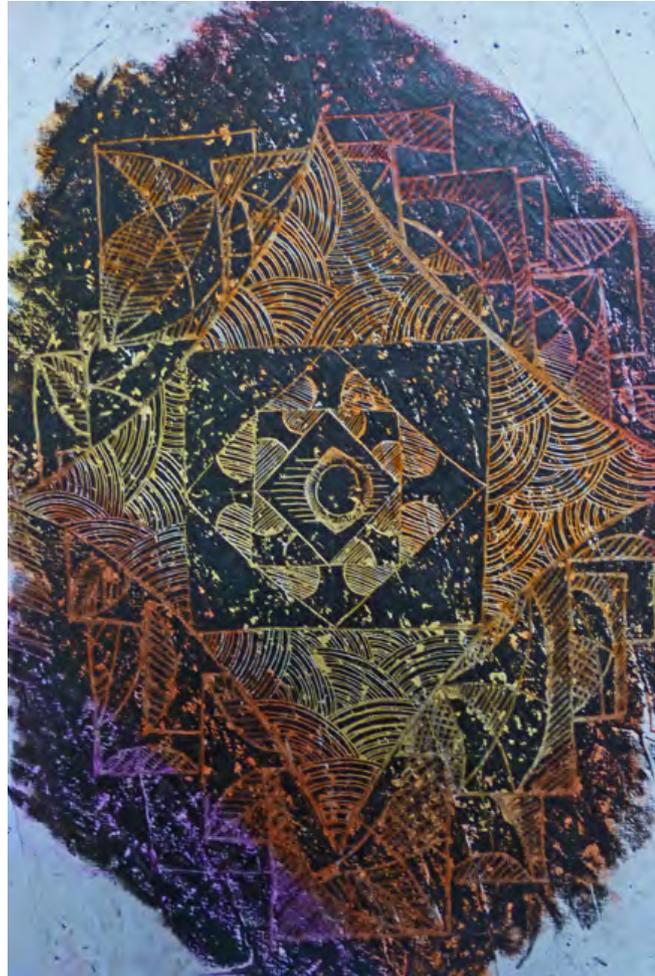


Uno de los factores que confluyen a una lectura pictórica es el uso de una técnica, siempre y cuando se adecuen a los propósitos del artista articulando la construcción de la obra.

Esta propuesta forma parte de mi bitácora como construcción de mi obra personal.

La variación de líneas curvas, tramas que se hicieran visibles.

*Imagen 15.*



*Reminiscencias*

*Imagen 16.*



*Variantes de la estructura, Juego desde la intuición*



*Imagen 17.*



*Variantes de la estructura, Juego desde la intuición*

*Imagen 18.*



Boceto, composición basado en el concepto de cuatripartición



### 3.3.2 Desde sus significaciones, una realidad simbólica desde el imaginario colectivo

El término “imaginario colectivo” empleado con frecuencia para referirse al conjunto de imágenes que se ha interiorizado y de alguna manera en base a esto se organiza y ordena nuestro entorno, por ejemplo; la familia, el amor, la amistad, etc., lo entiendo como la forma de manipular información intrínseca

La interpretación se transforma en el motor y estímulo del pensamiento artístico, con el propósito de articular aquellos significados encontrados en todas sus variantes para permitirme conectarlos a la propuesta artística, pensando que la activación de un nuevo significado saldrá de mis manos para ser creada por otras personas. Claro está, que me he valido de muchos significados desde las primeras instancias de

Imagen 19



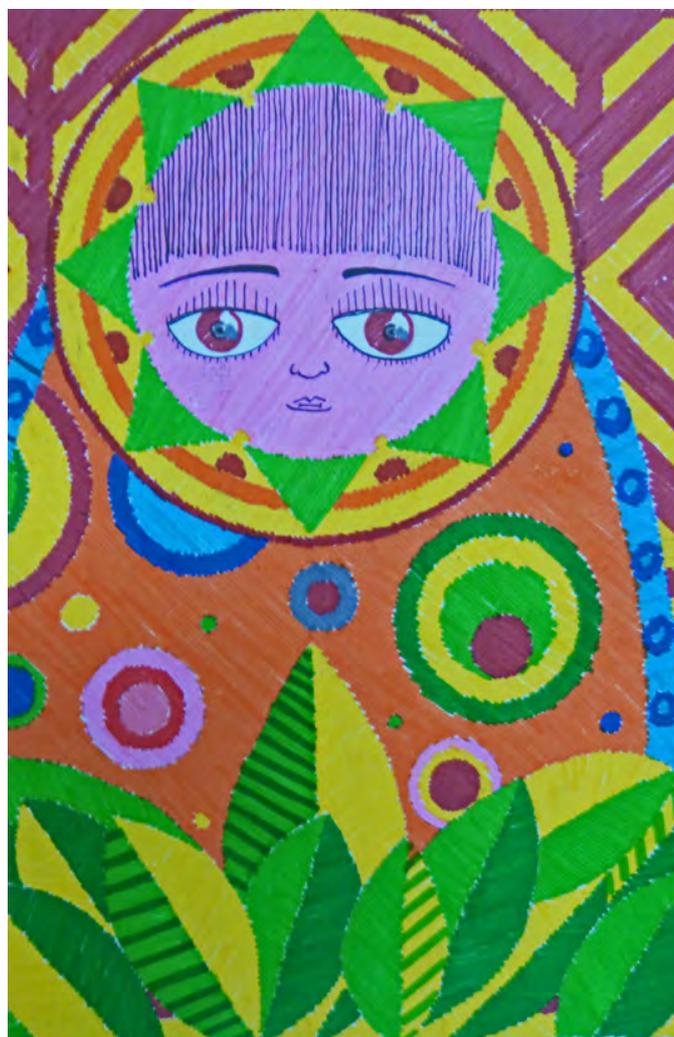
*Simbolismo, tentada a dar forma*

*Imagen 20.*

mi obra como una constante pero es en este estado de la investigación en donde, le di una -representación- una nueva forma de presentar lo observado y lo conocido.

Estas actividades de interpretación reflexiva apelan al conocimiento de la historia, combinado con un conjunto de conceptos y sentimientos generados por el hombre, a éste imaginario apelo y lo deformedo a la práctica de la creación artística. Sí, lo deformedo no pretendo formar, mi intención aún aspira mucho más allá de controlar y organizar la forma (me refiero a la forma como una fuerza capturada), aún en los intentos tímidos de acercarme a las posibilidades de conformar ese lenguaje al que aún me encuentro en la búsqueda.

Tentada a dar forma a todas las interpretaciones que mi memoria generaba, me sentí guiada a caminar por ese camino figurativo de la representación. Esta fase que decidí incluirla dentro de la presente tesis es para referirme a los procesos que cada artista lleva a la práctica y le permite tomar decisiones.





*Imagen 21.*



Aunque esta fase de mi proceso se redireccionó hacia una etapa de figuración, inclinada hacia el decorativismo, no quiere decir que hacer decorativismo es correcto o incorrecto, sino más bien son los propósitos del artista, no el propósito del arte.

Es como especie de ruptura, un punto de quiebre que responde a un hecho por la saturación del símbolo y sus representaciones. El color responde a la apreciación subjetiva del artista.

Esta etapa de la propuesta me permitió experimentar y reconocer que éste planteamiento no se ajusta a mis intereses como artista, fue como una fase de comparaciones, pruebas de error – ensayo

### **3.3.3 Búsqueda de la configuración de un código personal presente en la propuesta pictórica.**

Todo proceso creativo necesita de momentos de autoreflexión, cada etapa se manifiesta por un estado primario, inicié con las conceptualizaciones estructurales, entrando a un campo simbólico-cultural, apoyándome de autores como, Carlos y Zadir Milla, autores occidentales como; Herbert Blumer, Clifford Geertz, Wilhelm Worringer que ayudaron a consolidar cuestiones socioculturales conectadas con la realidad del arte. Desde los enfoques artísticos abordé teorías de Kandinsky y obras de Mondrian.

Luego de un proceso de ensayos en los cuales he comprobado las posibilidades de creación en base a la reflexión de la morfología y simbología del tupu, los cuales he decidido exponerlos en tres cortos procesos reflexivos, iniciando con una idea primaria de la geometrización conjugando con la abstracción, en un segundo momento, un breve recordatorio de la representación de la memoria del imaginario y sus resultados en un enfoque artístico y como un tercer proceso la búsqueda de reconfigurar un código personal. Deleuze en su libro “El concepto de diagrama” explica que cada pintor abstracto es inventor de un código, lo asimila al lenguaje, en un código pictórico hay todo tipo de códigos. Deleuze lo determina como una articulación de unidades determinables por una serie de elecciones binarias.

La configuración de un código pictórico requiere de una serie de elecciones entre formas y color, mi propuesta es un acercamiento a una escritura codificada combinada con unidades significativas, es decir, entre formas como; el cuadrado, rectángulo y círculo principalmente y relacionarlas con situaciones afectivas o emocionales. No se trata de un alfabeto que corresponde su equivalencia en el sílabas, explicaré a lo largo de este apartado.



Antes de reconfigurar un código es preciso comprender cuales serán las unidades que aportarán a las significaciones, he recorrido por algunas fuerzas internas desde las formas visible hasta aquellas reminiscencias del tupu que aún permanecen en mi memoria y las transformo a un esquema que contiene una serie de significaciones.

La siguiente imagen muestra las primeras etapas en el proceso de comprender la geometrización y la abstracción, despojando los elementos pictóricos de la figura del tupu, pero con esquemas mentales de una estructura presente, tratando de diagramar el espacio disponible, antes de presentar la producción en el soporte.

La búsqueda de un lenguaje que configure mis propósitos artísticos requirió de un proceso formativo en el cual me atreví a dar un paso más allá de la estructura con la cual me había familiarizado para permitirme fragmentarla, descomponerla, y hasta deformarla.

Personalmente podría decir que es como componer una canción en la combinación de acordes que armonicen. Tales combinaciones binarias como las formula Deleuze se encuentran en el lienzo y ahí se expone ante la comprensión del espectador, generando nuevos códigos.

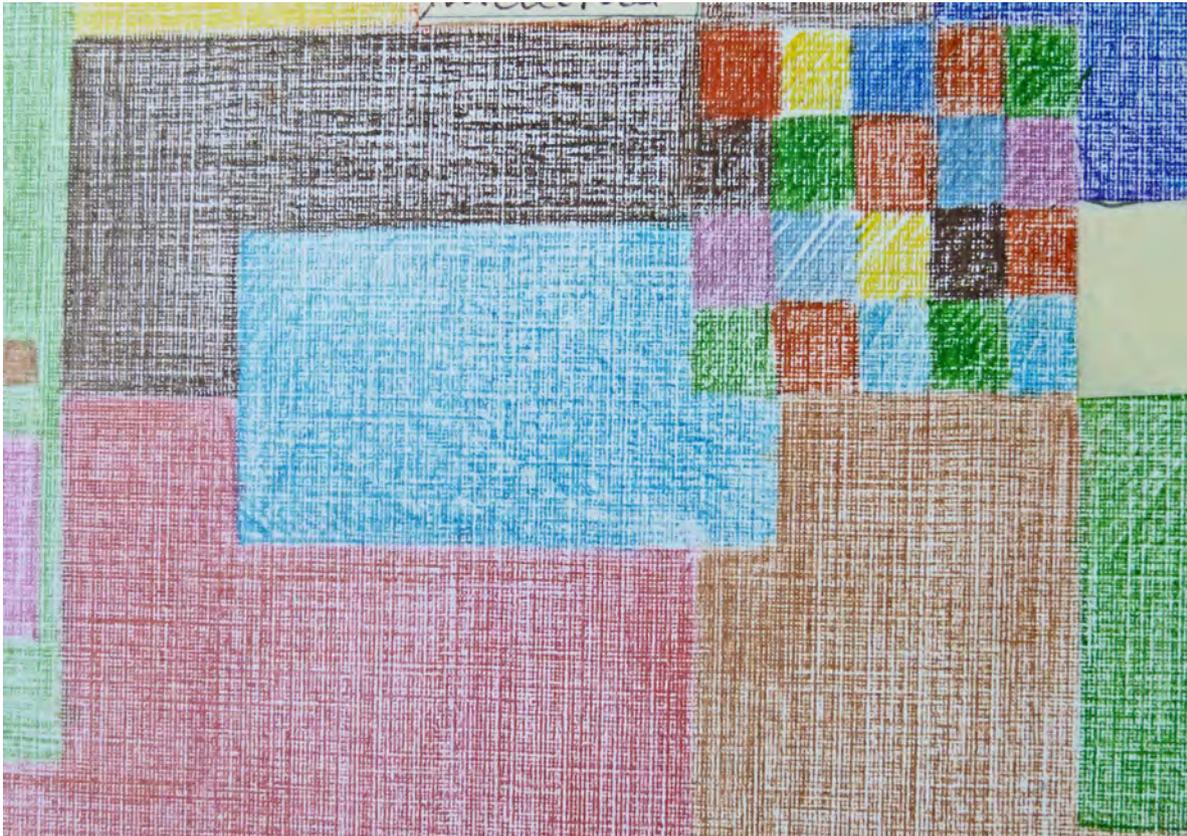
*Imagen 22.*



*En búsqueda de la conformación de un lenguaje pictórico.  
Boceto que forma parte de mi bitácora.*

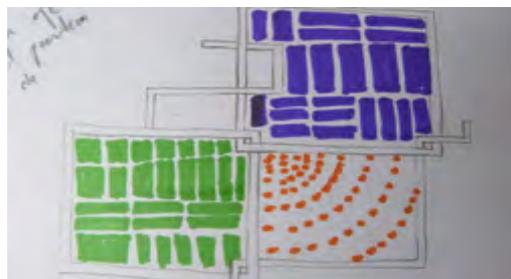


*Imagen 23.*



En búsqueda de la conformación de un lenguaje pictórico

Imagen 24.



Esquemas y reflejo activo

Esta serie de bocetos empleando la acuarela principalmente responde a los reflejos que se activan luego de un proceso de descomposición, análisis y reconfiguración, guiada por la intuición y reminiscencia del tupu.



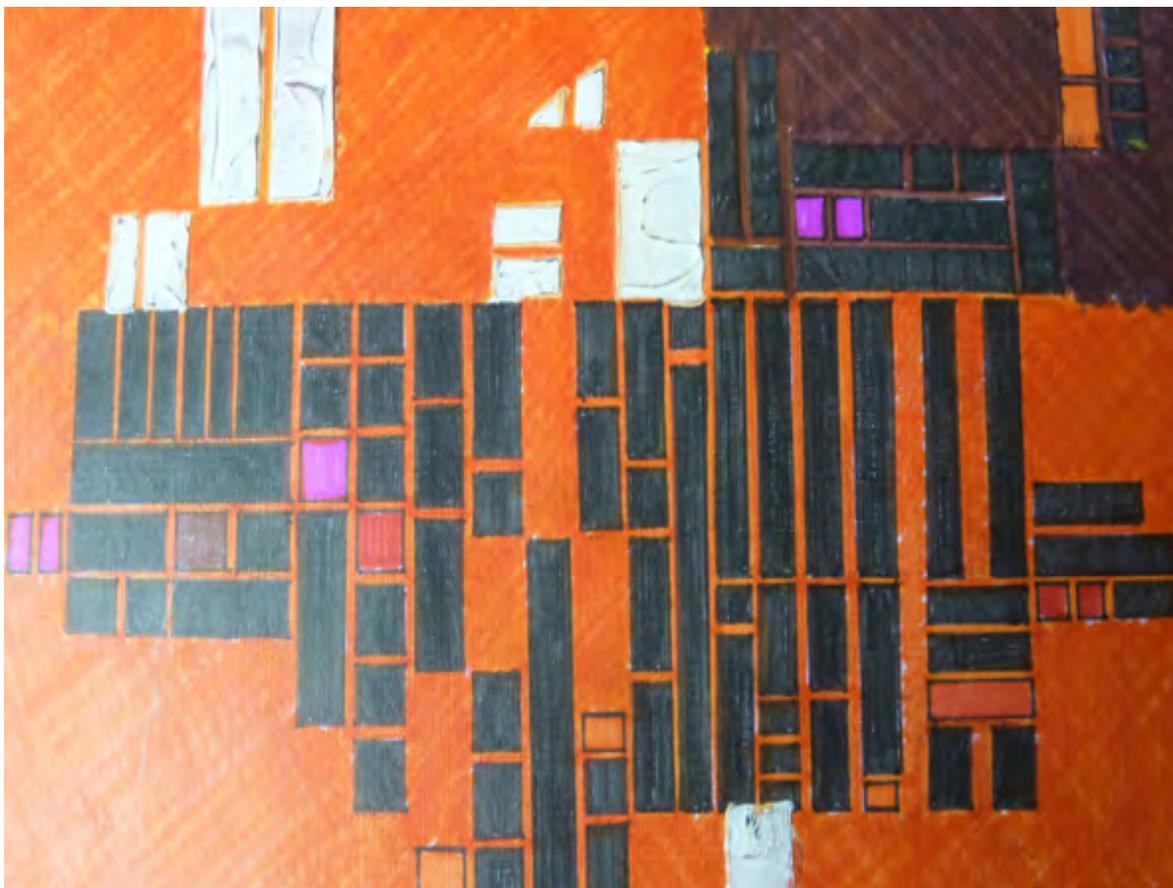
Imagen 25.



Primeros intentos de una configuración personal para la propuesta pictórica

Esta serie de bocetos son intuitivos, como si hiciera especies de garabatos cerrando los ojos, como si la mano se dejara guiar por las sensaciones.

*Imagen 26.*



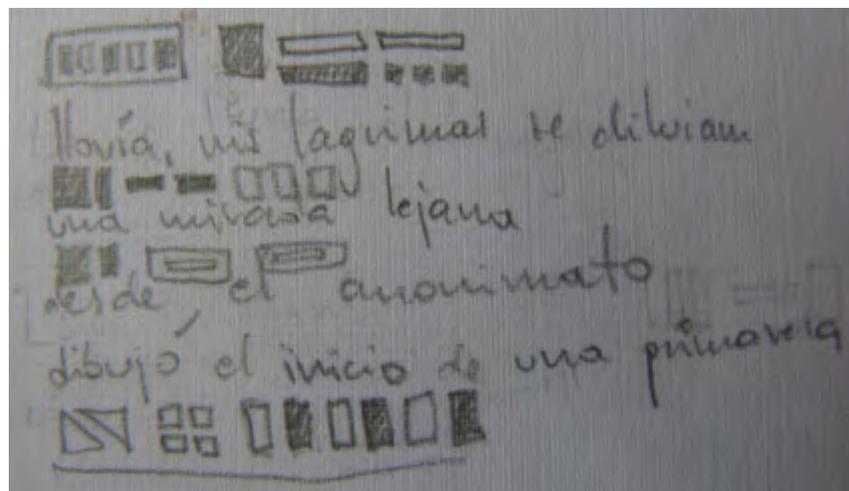
*Boceto propuesta. Una carta sin autor.*



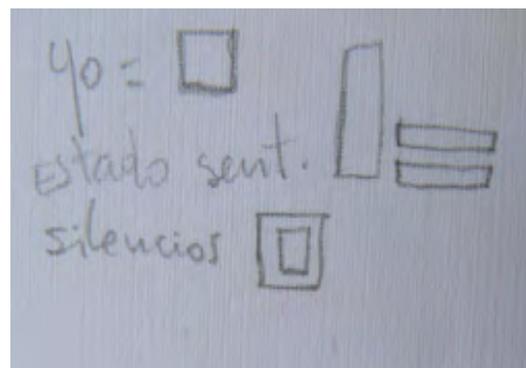
Reducir todo a unidades binarias. ¿Para qué? y ¿Por qué? Espero aproximarme a la respuesta que me permitan exponer mis inquietudes. Primero para deshacerme de la representación y así hacer surgir a la presencia, y el ¿porqué?. Porque considero necesario e imprescindible configurar un sistema que permita evidenciar la esencia de un lenguaje pictórico. Como lo manifestaba Malevich crear la provocación del sentido de la imagen, que se encuentra finalmente liberada de la representación mimética. “Cuando la conciencia haya perdido el hábito de ver en un cuadro la representación de paisajes, madonas o venus impúdicas veremos la obra puramente pictórica” (Malevich; 1996: 234)

No niego que la representación está presente en un momento prepictórico, la considero necesaria para hacerla visible, conocerla y deshacerme de ella. Ésta etapa la relaciono con los referentes históricos de la presente tesis, como lo mencioné desde el inicio de esta investigación, conocer el sentido simbólico y formal de tupu, sentir cada fase, empaparme y luego transformarla para mis proyecciones artísticas, para no permanecer en la mera representación, ya que no son mis propósitos, es como un acto espiritual, de esencia, es mi entrega afectiva y sagrada plasmada en cada obra, lo asemejo al ritual, lo activé, y aún permanece vivo.

Imagen 27.



Este ejemplo permite observar la configuración de una relación binaria, comprometida a una estructura de significaciones. No se trata de traducciones del alfabeto sino de estados afectivos y emocionales, la reintroducción de significaciones extra-pictóricas que se hacen manifiestas.



Bocetos. Una estrofa



Estoy consciente que esta propuesta ofrece la posibilidad de profundizar y sacar el máximo provecho para fines artísticos. A continuación expongo los bocetos que formalizan el hecho pictórico de la presente propuesta artística.

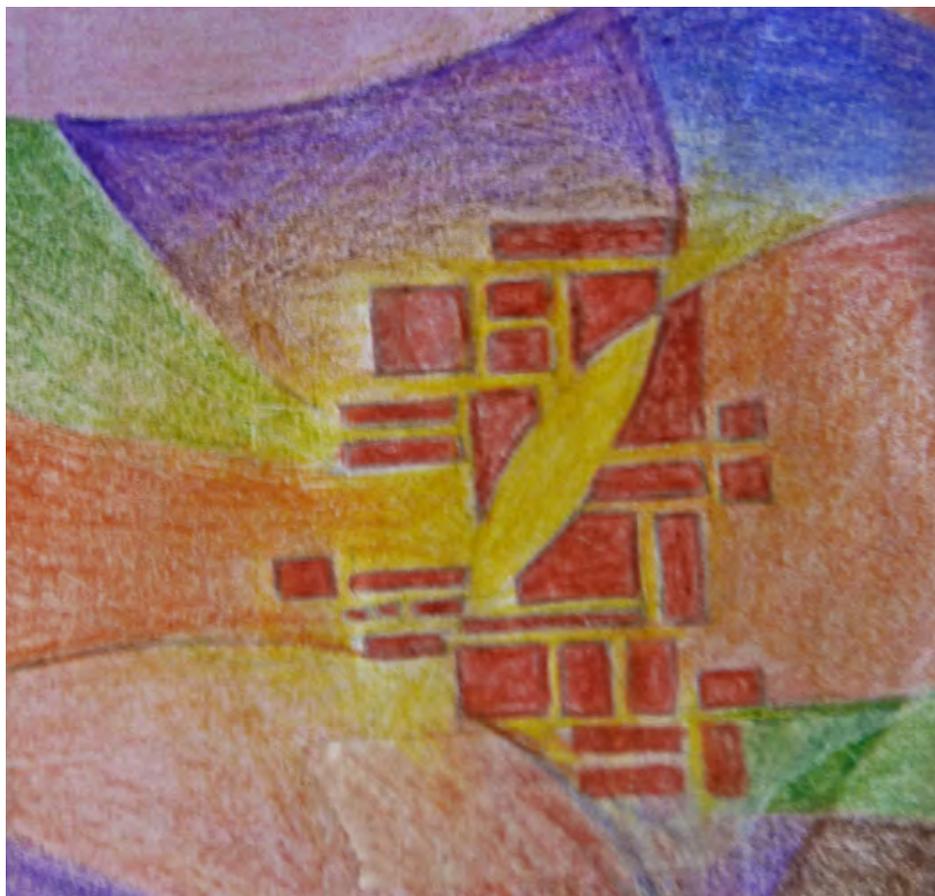
Uno de los factores que confluyen a la conformación de la propuesta es el tratamiento del color, no busco simplemente una armonía y contraste de colores sino una continuidad intuitiva entre las significaciones y el color como elemento representativo simbólico. Si bien es cierto gran medida de la obra se configura por la forma, el espacio, en definitiva una composición de elementos que sensibilicen un orden pictórico, pero es mayoritariamente el uso del color el que permite evocar aquellas sensaciones, aquella fuerza interna que cada forma tiene implícita.

*Imagen 28.*



Boceto composición cromática, alegoría

*Imagen 29.*



*Boceto propuesta. Encuentro de emociones*

Este boceto se lo llevó a la praxis, en una propuesta de 90 cm. x 1,00 m al óleo. Esta construcción binaria responde a la conexión de dos espacios sensibles. Una dualidad hombre-mujer.



Cuando inicié esta investigación los alcances se tradujeron en los objetivos propuestos, pero son tantas las variables objetivas y subjetivas que se integran a lo largo del proceso creativo que aparte del proceso formal reflexivo, también es casi intuitivo y espontáneo. Es como ir descubriendo ese espacio sensible del plano, se trata de una combinación de un discurso poético de unir la sensibilidad interna del ser humano con las relaciones externas. Vuelve a suceder el ritual, esta activado, todas las sociedades originarias humanas han tratado de explicar su relación con el medio en el cual viven, su presencia en este cosmos, desde diferentes construcciones simbólicas, yo lo hago desde una construcción pictórica personal.

### **3.4 Formalización de aportes y criterios puestos en práctica en ésta propuesta artística.**

Esta investigación pone en evidencia el conocimiento interdisciplinario que todo artista requiere para determinar sus puntos de interés y proyectarlos en categorías formales del arte.

Cuando inicié esta investigación partí con una inquietud ¿Cuáles serán los fines artísticos que abarcaré al estudiar un objeto de connotaciones simbólico culturales? Mi pasión por la geometría y la vinculación con sentidos y significaciones simbólicas fue mi ancla para apasionarme por la idea de conocer que existe detrás de la estructura geométrica del tupu y proyectarme en una propuesta personal, entonces comprendí que, cada cultura genera un esquema de códigos, plasmados en cerámicos, pinturas en cuevas, grabados en piedras, construcciones arquitectónicas, etc., vinculado con el culto a lo sagrado, de un orden mágico. Es precisamente este orden mágico que alejado de cualquier concepto institucionalizador el que me ha llevado a encontrarle el sentido a esta propuesta.

Para explicar de manera que me permita hilar los contenidos de esta investigación empezaré por los referentes socio-culturales abordados en esta investigación. Conocer el orden simbólico cultural de la comunidad de Saraguro fue un aspecto clave y decisivo, primero para comprender a una comunidad que permanece en continua supervivencia, tratando de ser presencia en medio de todo este contraste urbano. Traer a presente

con esta investigación el cómo la gente construye significaciones a través de los recuerdos fragmentados que aún permanecen guardados esperando ser reactivados.

Continuar con el análisis de elementos y formas que contiene el tupu me comprometieron a poner en evidencia que éste no solo se trataba de un objeto funcional que sujeta una prenda de vestir, sino que implica una serie de valores culturales, sociales y tradicionales que permanecen en estado pasivo. Generar ese discurso simbólico que fue expuesto en esta investigación abordado de alguna forma a través de comparaciones empíricas con estudios de la construcción cosmogónica andina, puso en evidencia que se trata de un orden mágico-religioso, la estructura, la geometría, formas figurativas, elementos alegóricos, todos estos factores forman un espacio simbólico que contienen conocimiento. Lo entiendo como una estructura que contiene patrones y esquemas que dan una lectura, es más, es como un visor que permite entablar una lectura, o un mapa... puedo lanzar varias conjeturas. Tal vez el acercamiento que planteo en esta investigación sea una leve insinuación de todo lo que encierra el tupu.

El proceso crítico de autoreflexión me permitió comprender que el estudio del tupu era como una catapulta, para derribar aquellas pretensiones que me había hecho al intentar representar un objeto que ya por sí solo se presentaba ante una realidad contemporánea y aún existe. Comprendí su esencia, evocando al conocimiento ancestral, sin pedir ser modificado, ha permanecido en el imaginario consciente e inconsciente.

Se trata de una revalorización de un componente de las culturas originarias, fue de alguna forma como actualizar un objeto simbólico en un medio contemporáneo. En un sentido personal es apropiarse y sentirse en la imperiosa necesidad de crear y generar un objeto sagrado contemporáneo. La propuesta que planteo en esta investigación es como retomar una acción ritual porque conecta estados y situaciones afectivas muy personales.

“Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación *“Deleuze (2005)”*”



### 3.4 Propuesta pictórica

#### Análisis iconológico iconográfico



A continuación presento una serie de obras como respuesta a los objetivos propuestos en esta investigación. Estas piezas fueron presentadas en una exposición artística el 29 de noviembre de 2012 en el museo de arquitectura y lojanidad la denominada “Intuición, sensaciones y geometría”. La evidencia de esta exposición se encuentra en cd de anexos.

#### Análisis Pre-iconológico

Imagen 30

Pintura de caballete

Título:

Autor: Claudia Cartuche

Medidas: 1,00 m x 0,90 cm

Colores: Rojo y amarillo

Técnica: Acrílico sobre lienzo (Stencil)

Estilo: Abstraccionismo geométrico

### **Análisis Iconográfico**

Se trata de una composición concéntrica, en la cual los elementos se disponen en torno al eje central, el ritmo de la obra se rige por una serie de componentes geométricos, básicamente el cuadrado y el rectángulo, que en combinación, fusión deformación y transformación toman otras formas en positivo y negativo sin perder la esencia de la cual nació.

Los colores empleados son dos primarios; azul y rojo en tonalidades planas identificándose con la simplicidad de las formas, creando la ilusión de profundidad, el fondo estático, y la composición geométrica presente como primer plano.

### **Análisis Iconológico**

Las figuras geométricas presentes en esta composición visualmente proporcionan ritmo, provocado intencionalmente por el artista, tratando de jugar de una forma intuitiva con un lenguaje codificado.

La inclusión de elementos simbólicos como la espiral exponen un sentido cósmico en la cual el tiempo y espacio se simplifican en dos colores primarios

La fuerza de la vida se presenta a través del rojo, el amarillo propone a la esencia de la tierra, esta relación tiempo y espacio en la que se configura una especie de universo idealizado por el artista.



*Imagen 31.*



Propuesta final  
Pintura de caballete  
Título:  
Autor: Claudia Cartuche  
Medidas: 1,00 m x 1,00 m  
Colores: Amarillo y gama de sienas  
Técnica: Mixta  
Estilo: Abstraccionismo geométrico

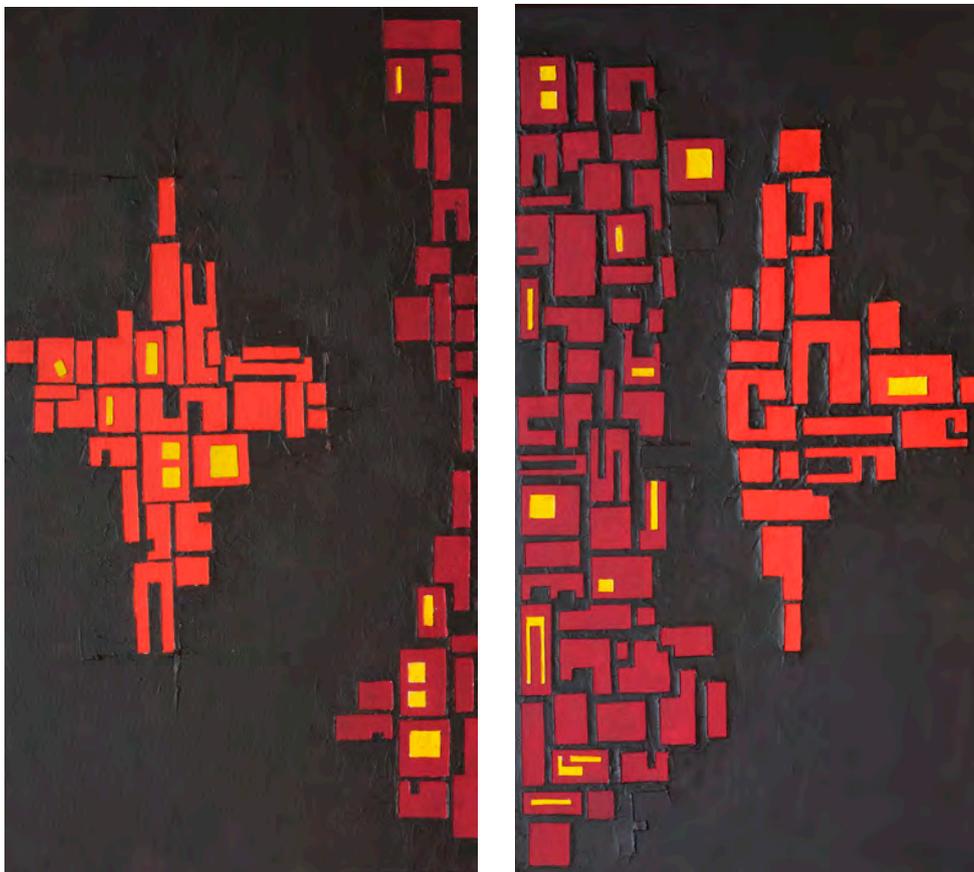
Imagen 32.



Pintura de caballete  
Título: Un encuentro de emociones  
Autor: Claudia Cartuche  
Colores: gama del amarillo al ocre, gama de azul al verde, gama del rojo a violeta  
Medidas: 1,00 m x 0,90 cm  
Técnica: Óleo sobre lienzo  
Estilo: Abstraccionismo geométrico



Imagen 33.



Pintura de caballete (díptico)

Título: Cuerpos

Autor: Claudia Cartuche

Medidas: 0,90 cm x 1,40

Técnica: Acrílico/lienzo

Estilo: Abstraccionismo geométrico

*Imagen 34.*



Pintura de caballete  
 Título: Escritos  
 Autor: Claudia Cartuche  
 Medidas: 1,00 m x 1,00 cm  
 Técnica: Acrílico/lienzo  
 Estilo: Abstraccionismo geométrico

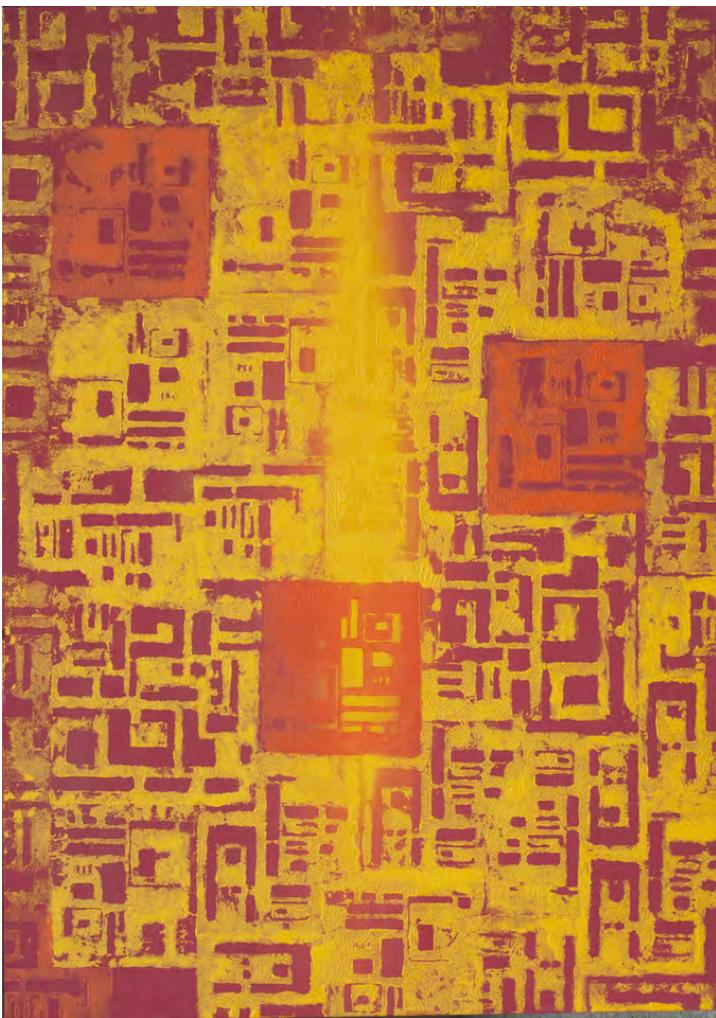


Imagen 35.



Pintura de caballete  
Título: Fragmentos  
Autor: Claudia Cartuche  
Medidas: 0,90 cm x 1 m  
Técnica: Acrílico/lienzo  
Estilo: Abstraccionismo geométrico

Imagen 36.



Pintura de caballete  
Título: Sellos  
Autor: Claudia Cartuche  
Medidas: 0,90 cm x 1 m  
Técnica: Acrílico y óleo/lienzo  
Estilo: Abstraccionismo geométrico



Imagen 37



Pintura de caballete  
Título: Entre mancha y manchas  
Autor: Claudia Cartuche  
Medidas: 0,70 cm x 0,50 cm  
Técnica: Acrílico y óleo/lienzo  
Estilo: Abstraccionismo geométrico

## CONCLUSIONES

La presente investigación finaliza con estas conclusiones al momento de entregar este escrito:

- El trabajo interdisciplinario que como artista investigador se ha presentado en este proyecto, desde el análisis de planteamientos socio culturales de archivo histórico, fotográficos, hasta proyecciones artísticas, han permitido a la presente investigación aproximarse a un interpretación cultural de la comunidad de saraguro, explorado bajo el lineamiento del tupu, componente simbólico como objeto de estudio.
- Este planteamiento investigativo entre el tupu y sus significaciones permitió exponer una reconstrucción de conocimiento ancestral, partiendo desde la memoria del colectivo, del consciente e inconsciente, evidenciando la cosmogonía del pueblo de Saraguro.
- Revalorizar un componente simbólico de la comunidad de Saraguro el cual tiene su conformación en conocimiento andino para revalorizarlo a una sociedad contemporánea y exponerlo desde un nuevo enfoque artístico, empleando un lenguaje geométrico abstracto.
- La labor creativa del artista, aquel retomar del acto creativo me llevó a comprender la esencia del tupu, como una representación solar, un orden matemático, un acto ritual..., ese orden mágico religioso en el que la sociedad andina explica esta compenetración del hombre con su entorno, retomando este modelo creador me proyecté en una propuesta artística en la cual conjugué el juego geométrico en conexión con significaciones afectivas y emocionales personales que es lo que me mueve a componer conceptos abstractos y hacer presencia a través de la geometría y la abstracción, para ello la presento a través de un lenguaje codificado, como lo explica Deleuze en el concepto de diagrama, “cada pintor abstracto es quizás el inventor de un código” (Deleuze; 2007: 117)



- Para finalizar este escrito me permito exponer las motivaciones personales que me movieron a comprometerme en una propuesta pictórica, mi pasión por la geometría, aquellas sensaciones, emociones e intuiciones que encuentro, para estudiarlo, explorarlo, apropiarme y transformarlo en un lenguaje pictórico y activarlo para que se haga presente en mi propuesta personal
- Esta investigación concluyó en una serie de piezas artísticas, como uno de los resultados planteados. Debo acotar que un proyecto artístico no se termina con una producción pictórica, es ahí cuando empieza la búsqueda de nuevos retos artísticos.
- Como evidencia de los resultados alcanzados se presentó la propuesta pictórica a través de una exposición artística realizada el 29 de noviembre de 2012 en el Museo de Arqueología y Lojanidad de la Universidad Técnica Particular de Loja. Ver evidencia en el cd de anexos.

## Referencias Bibliográficas

- Barriga, F. 1987. Etnología ecuatoriana: Saraguro. Instituto Ecuatoriano de crédito educativo y becas. Vol. V. Quito. Pp. 15
- Belote, J. & Belote, L. 1997a. El sistema de cargos de Fiestas en Saraguro. In TEMAS SOBRE LA CONTINUIDAD, Marcelo Naranjo, José Pereira and Norman E. Whittem. Jr. Eds. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, pp. 47-66
- Belote, J. Los Saraguros del Sur del Ecuador. Serie pueblos del Ecuador N° 17. Ediciones Abya – Yala. Quito, Ecuador. 1997
- Cascón, J. 2002. La MEMORIA filmada: América Latina a través de su cine. Madrid. IEPALA EDITORIAL. Pp. 363
- Chalán, L. 1995. Sistema de Cargos entre los Saraguro. Para: La Fiesta Religiosa en el Ecuador. Pueblos Indígenas y Educación. Número Monográfico. Enero- Junio N° 33-34. Cayambe, Ecuador. Ediciones Abya – Yala.
- Deleuze, G. 2007. Pintura. El concepto de diagrama. Equipo editorial Cactus. 1ª ed. Buenos Aires 2007Pp. 42
- Gaytán, F. 2004. Las semánticas de lo sagrado. Edición Plaza y Valdés, S.A. de C. V. México. Pp. 219
- Kandinsky, V. 1989. De lo espiritual en el arte. Premia editora de libros S,A., Quinta edición 1989. Pp. 31
- Jung, C. 1995. El hombre y sus símbolos. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona. Pp. 18



- López, A. 2008. De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur. Editorial Brujas. Argentina. Pág. 49
- Malévich K. 1996. Escritos Malévich. Editorial Síntesis, S.A. España. Pp. 234
- Milla, C. 1983. Génesis de la Cultura Andina. Perú, Fondo Editorial C.A:P. Colección Bienal. Perú. Pp 26
- Milla, Zadir. 1990. Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Ediciones, Asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Wayra. Perú. Pp. 22 y 37
- Punín, D. Los Saraguros. Estudio Socio económico y cultural. Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamión Carrión" Núcleo de Loja. 1976
- Turner, V. 1999. "Símbolos en el ritual ndembu" En: La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu. Siglo XXI Madrid. Pp. 21-35
- Worringer, W. Abstracción y naturaleza. Volumen 80 de Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Fondo de Cultura Económica. Editor Fondo de Cultura Económica 2008. Pp. 35

## **Bibliografía.**

Agis, M, Mircea Eliade: Una filosofía de lo sagrado. Universidade de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. 1991

Beuchat, H. 1918. Manual de arqueología americana. Biblioteca de Historia y Arte. Editor Daniel Jorro. Madrid

Benitez, L. 1993. Culturas Ecuatorianas de ayer y hoy. Abya Yala. Quito

Blomberg, R, y Castro, M. 1995. Identidades Indias en el Ecuador contemporáneo. Serie de pueblos del Ecuador 4. Edición Abya – Yala. Ecuador

Cassirer E. 2003. Filosofía de las formas simbólicas. Edición según convenio con Yale University Press, New Haven, Conn. México

Chipp, H. 1995. Teorías del Arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Ediciones Akal, S.A., 1995

Consuegra, D. 1992. En busca del cuadrado. Editor Universidad Nacional de Colombia

Del Prada M. 2008. Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura. Buenos Aires.

Eliade, M. Lo sagrado y lo profano. Guadarrama/Punto Omega. 4ta. Edición 1981

Furió, V. 2002. Ideas y formas de la representación pictórica. Barcelona. EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2002

García H. 1979. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Editor siglo XXI. México

Geertz, C. 2001. La interpretación de las culturas. Barcelona. Editorial Gedisa.

Guerrero, P. 1993. El saber del mundo de los cóndores. Identidad e insurgencia de la cultura andina. Abya - Yala. Quito.

Hernández, S., y otros. Metodología de la investigación. Editorial McGraw Hill.

2003. México, D.F.



Henry M. 2008. Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky. Editorial Siruela

Kandinsky Vasili. 1987. La gramática de la creación, el futuro de la pintura. Editorial Paidós

Kahler E. 1993. La desintegración de la forma en las artes. Editor siglo XXI

Masson Peter. << Cholo>> y <<china>>, contenidos situacionales de dos términos interétnicos en Saraguro, Ecuador. In: Journal de la Societé des Americanistes. Tome 64, 1997.

Montes A. 1989. Simbolismo y poder: un estudio antropológico sobre compadrazgo y priestazgo en una comunidad andina. Anthropol editorial.

Segalen, M. 2005. Ritos y Rituales Contemporáneos. Madrid, Antropología. Alianza Editorial.

Schwraz, F. 2008. Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado. Buenos Aires. Editorial Biblos

Vitta, Maurizio. 2003. El sistema de las imágenes. Estética de la representaciones cotidianas. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.

## Otras fuentes

Masson, P. 2005. Aspectos de la identidad étnico-cultural e histórico-social manifestada en la cultura tradicional indígena de una región de los Andes Ecuatorianos. *Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica.* Núm. 22, pp. 73 - 100  
Masson, P. 2005. Aspectos de la identidad étnico-cultural e histórico-social manifestada en la cultura tradicional indígena de una región de los Andes Ecuatorianos. *Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica.* Núm. 22, pp. 73 - 100

Formato Documento Electrónico (ISO)

SANHUEZA TOHA, Cecilia. MEDIR, AMOJONAR, REPARTIR: TERRITORIALIDADES Y PRÁCTICAS DEMARCATORIAS EN EL CAMINO INCAICO DE ATACAMA (II REGIÓN, CHILE). *Chungará (Arica)* [online]. 2004, vol.36, n.2 [citado 2012-04-18], pp. 483-494 . Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562004000200018&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562004000200018&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0717-7356. doi: 10.4067/S0717-73562004000200018.

### **Formato Documento Electrónico (ISO)**

CERECEDA, Verónica. SEMIOLOGÍA DE LOS TEXTILES ANDINOS: LAS TALEGAS DE ISLUGA. *Chungará (Arica)* [online]. 2010, vol.42, n.1 [citado 2012-04-19], pp. 181-198 . Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562010000100029&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0717-7356. doi: 10.4067/S0717-73562010000100029.

Rabazas, R. 2004. Caos sensible: orden y caos en la construcción de los proyectos de creación en las artes plásticas. Tesis Doctoral.

Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016201.pdf>

### **ANEXOS**

Incuvo cd de imágenes.